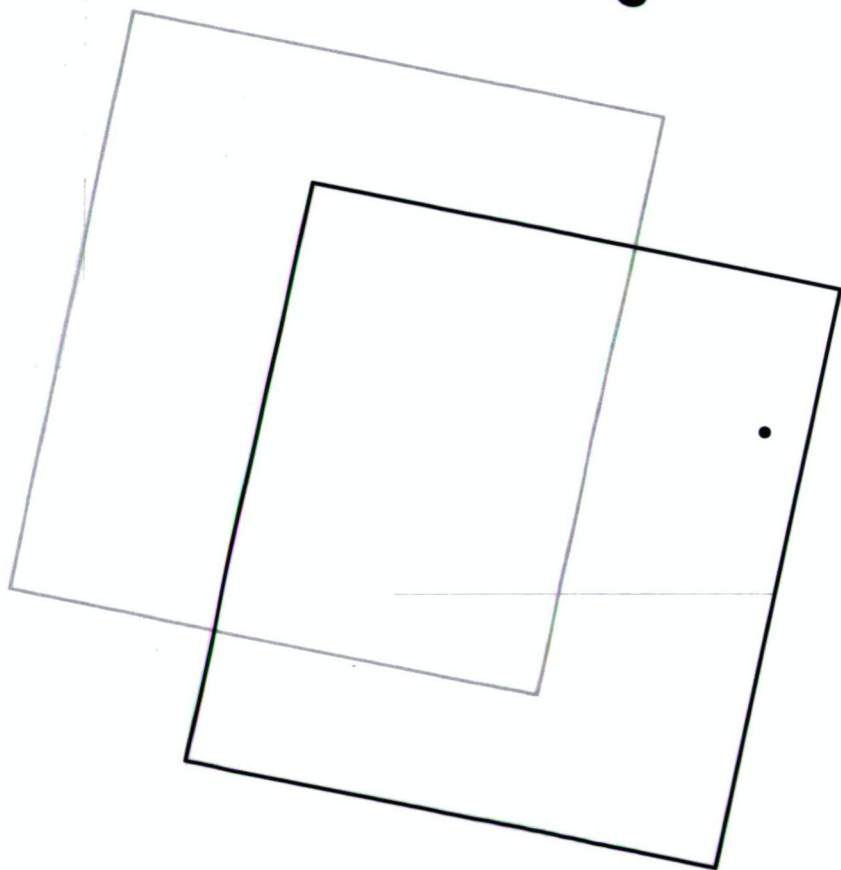


**Szabó Erzsébet (szerk.):**

# **Új elméletek a narratológiában**



## Új elméletek a narratológiában

STUDIA POETICA  
Supplementum III. lingua Hungarica editum

Szerkesztőbizottság:

Bernáth Árpád, Csúri Károly,  
Fogarasi György, Horváth Géza

A kiadványt az SZTE BTK támogatta.

X 120482

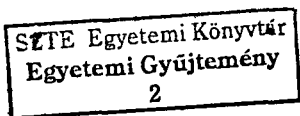
Szabó Erzsébet (szerk.):

# Új elméletek a narratológiában



1981 X

Szerkesztette: Szabó Erzsébet



**HELYBEN  
OLVASHATÓ**

© A szerzők, 2010

Kiadja a Grimm Kiadó, Szeged – az 1795-ben alapított  
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja.

**SZTE Egyetemi Könyvtár**



**J000816581**



A kiadó és a szerzők írásbeli hozzájárulása nélkül sem a teljes  
mű, sem annak része semmiféle formában nem sokszorosítható  
vagy másolható.

ISBN 978 963 9954 26 7

Első kiadás: 2010

Borítóterv: Tikos Dóra

Műszaki szerkesztés: Szabó Erzsébet, Hevesi István

A kiadásért felel Borbás László, a Grimm Könyvkiadó Kft.  
ügyvezető igazgatója.

Nyomtatta a Mesterprint Kft., Budapest.

Súly: 333 g/darab

**X 120482**

# Tartalom

## ✓ Kovács Edit

Posztstrukturalista narratológiák, a narratológia dekonstrukciója .....	7
--	---

## ✓ Kérchy Anna

A nő nyelvet ölt. A feminista narratológia dilemmái és a korporeális narratológia lehetőségei .....	43
--	----

## ✓ Szabó Erzsébet

A lehetséges világok elmélete a narratológiában ....	97
--	----

## ✓ Milián Orsolya

A festészet elbeszélései: egy művészettörténeti narratológia felé .....	165
--	-----

## ✓ Füzi Izabella

A narratív film elméletei .....	199
---------------------------------	-----

## Némedi Andrea

Digitális narratológia: a 'szájberkori' metaforáktól a hiperfikciókon át a történet 'avatáraiig' .....	222
--	-----

## Vecsey Zoltán

Kognitív narratológia .....	256
-----------------------------	-----

## Posztstrukturalista narratológiák, a narratológia dekonstrukciója

Mi helye van és hol a helye egy posztstrukturalizmusról és dekonstrukcióról szóló tanulmánynak egy olyan gyűjteményben, mint amilyen jelen kötetünk is? A kérdésre adandó választ jelentősen bonyolítja az és kötőszó, mely egy -izmust és egy kritikai műveletet/szövegtörténést, egy történeti sémába illeszkedni látszó fogalmat és egy kezdet és vég nélküli processzust köt össze az alvajárók biztonságával és a nemzetközi gyakorlatnak megfelelően. Az egyszerűség kedvéért fogadjuk el, hogy – mint Jonathan Culler fogalmaz – a dekonstrukció a posztstrukturalizmuson *belül* helyezkedik el, s annak egyik legjelentősebb *ereje*<sup>1</sup>, másképp megfogalmazva egy elméleti-filozófiai irányzat egyik legfontosabb álláspontja, stratégiája vagy olvasásmódja. Hogy a két terminus közötti kapcsolat korántsem ilyen egyszerűen leírható, az éppen az ún. posztstrukturalista narratológiáknak a strukturalista narratológiára adott, nagyon eltérő válaszaiban is megmutatkozik.<sup>2</sup> Mert ha valóban kijelenthető a fent vázolt halmaz-rész viszony, akkor hogyan lehetséges, hogy míg posztstrukturalista narratológia, ha ellentmondásokkal terhelt is, létezni látszik, addig dekonstruktív narratológia

---

<sup>1</sup> Culler 1997: 37.

<sup>2</sup> Nem egyértelmű például, hogy milyen erős is ez az erő: úgy is lehet gondolni, hogy minden, a posztstrukturalizmus körébe sorolható megnyilvánulás elemi módon kötődik a dekonstrukció névvel megjelölt olvasásmódhoz.

szinte bizonyosan nem lehetséges? Akkor is nehézségekbe ütközünk, ha azt jelentjük ki, hogy a (strukturalista) narratológia dekonstrukciója mintegy előfeltétele volna egy posztstrukturalista narratológia megteremtésének, hiszen bajosan képzelhető el olyan dekonstrukciós aktus<sup>3</sup>, amely éppen a metanyelv ellehetetlenítésével teremtené meg egy metanyelv feltételeit. Mindezekre a bonyodalmakra a későbbiekben még látunk példát, ehelyütt, általánosítva, csak arra szeretnék utalni, hogy a narratológia posztstrukturalista (dekonstruktivista) megközelítését gyakorta szokták magának a narratológiának a megkérdőjelezésével összekapcsolni. A posztstrukturalista narratológia kifejezés biztosan nem mentes az ellentmondástól, a dekonstruktív narratológia pedig egyenesen oxymoron.

A bevezetésként feltett kérdés első felére, hogy ugyanis mi helye van ebben a kötetben ennek az írásnak, nem adható egyértelmű válasz. Mert például a német szakirodalom éppen egyik legaktuálisabb és sokat hivatkozott kötete,<sup>4</sup> amely szintén a narratológia új elméleteit gyűjti

---

<sup>3</sup> A fogalom megteremtője, Jacques Derrida szerint persze még azt sem mondhatjuk, hogy a dekonstrukció „aktus” vagy „művelet” lenne, mint ahogyan nem is „módszer” vagy „kritika” (Derrida 1992: 4.3–7.4.), s egyáltalán, ha szeparálható fogalomként kezeljük s annak megteremtőjéről beszélünk (a szó „rámerőszakolta magát”, mondja Derrida *i.m.*: 3.) mindenképpen alkalmatlan kontextusokba helyezzük. Ez és az ehhez hasonló inkompatibilitások azonban jelen vállalkozás jellegéből adódóan (magyarázni, közös nevezőre hozni, általánosítani, összehasonlítani stb. kell), s figyelembe véve a szó használatának heterogén gyakorlatát (nem elsősorban dekonstrukcióról, hanem a dekonstrukcióról szóló beszédről kell beszélni), elkerülhetetlenek lesznek.

<sup>4</sup> Nünning, Ansgar & Nünning, Vera (2002) (Hgg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wiss. Verlag Trier.



csoportba, egyenesen a posztstrukturalizmus fölötti győzedelmeskedésként értelmezi a narratológia reneszánszát, s tehát implicate magának a kötetnek a létrejöttét is egy olyan történeti pillanatba helyezi, amikor a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció napja már leáldozott. Talán nem fölösleges ehelyütt szó szerint (fordításban) idézni Ansgar és Vera Nünning bevezetőjéből: „Amikor a szerző haláláról, a regény haláláról, a szubjektum haláláról és később a történelem végéről szóló huhogásokat hallhattuk, az elbeszéléselemélet sorsa megpecsételődni látszott: akkoriban a legjobb eséllyel indult egy férőhelyért az elavult elméletek szemétdombján, mert a narratológia a sürgető irodalomelméleti és kulturális kérdések szempontjából már nem tűnt relevánsnak. Viszszatekintve azonban nem szabadulhatunk teljesen attól a benyomástól, hogy nem csupán a szerző, a szubjektum és a történelem fölötti siratóénekek voltak kissé elhamarkodottak, hanem az elbeszéléseleméletnek szánt nekrológok is.”<sup>5</sup> Paradox módon a szerzők azzal, hogy a narratológia túl korai elsiratásáról beszélnek, valójában épp annyira az elsirató posztstrukturalizmus végnapjait vetítik elének,<sup>6</sup> s ugyan itt nem mondják ki, de narratológia alatt valójában a strukturalista narratológiát s reneszánsz alatt többek között a strukturalizmus értékeinek újrafelfedezését

---

<sup>5</sup> Nünning & Nünning *i.m.*: 1.

<sup>6</sup> A posztstrukturalizmus meghaladottságára utal az is, hogy míg a korábbi történeti vázlatok a strukturalizmustól a posztstrukturalizmusig tartó ívet igyekeztek felvázolni, addig ez a bevezető tanulmány (a fogalmi átrendeződéseket követve) a „posztklasszikus” elbeszéléselemletekig akar eljutni.



értik.<sup>7</sup> Meg kell tehát majd vizsgálnunk a narratológiáról szóló elbeszéléseknek azon fejezetét, amelyek strukturalizmus és posztstrukturalizmus viszonyára, kronológiájára vagy egymásmellettségére, s egyáltalán: szétválaszthatóságára vonatkoznak.

A második kérdés, amely egy posztstrukturális narratológiáról szóló írás pozicionálására vonatkozott ezen dolgozat elején, így hangzik egy kicsit kibővítve: Ha van helye a narratológia újabb elméletei között, akkor pontosabban hol, s egész pontosan: ebben a kötetben miért az a helye, ami? A már említett Ansgar és Vera Nünning-féle tanulmánygyűjtemény is kínál azért a „posztmodern és posztstrukturalista” narratológiai próbálkozások leírásának egy helyet, méghozzá a kötet legvégén. Azt gondolom, ez az utolsó hely bizonyos értelemben szimptomatikus. Az utóbbi évtizedekben számtalan sok olyan kötet jelent meg, amely áttekintést kívánt adni a kurrens elméleti és interpretációs irányzatokról, s ezekben (tapasztalataim szerint) a posztstrukturalizmust és a dekonstrukciót bemutató vagy egy-egy szövegértelmezés formájában képviselő szövegek majdnem mindig az utolsó helyre kerültek. Ha elfogadjuk, hogy az ilyen jellegű tanulmánygyűjtemények vagy diachronikus, vagy szinkronikus koncepción alapulnak (tehát vagy egy történeti ívet igyekeznek felvázolni, vagy pedig egy adott „pillanatban” együtt létező elméleteket gyűj-

---

<sup>7</sup> Egyik hipotézisük szerint azért ívelt föl újra a narratológia pályája, mert „(újra) felismerték, hogy az elbeszéléselemélet a textuális jelenségek, azok funkciói és hatáspotenciálja precíz leírásához az elemzési kategóriák és modellek differenciált repertoárját kínálja, melynek korszakokat és diszciplinákat átívelő alkalmazási potenciálja [sic.] még megközelítőleg sincs kiaknázva”. Nünning & Nünning *i.m.*: 2.

tik össze), s hogy ezen a két alapkoncepción belül minden kötetnek megvan még a maga sajátos retorikája is, amely többek között éppen felépítésében nyilvánul meg, akkor azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció az utóbbi évekig az időben legutolsó (értsd: legközelebbi, legutóbbi) törekvéseket jelentette, másfelől pedig a besorolhatatlan, másokkal meg nem férő, integrálhatatlan elmélet benyomását keltette. Nem kizárt, hogy ez az utolsó hely nem kis mértékben hozzájárult ahhoz, hogy a posztstrukturalistának nevezett szerzők önértelmezése olyan narratívává váljon, amit J. Cullerrel „a büszkeség parabolájának” nevezhetnénk.<sup>8</sup> A besorolhatatlanságot implikáló deviancia azonban elsősorban nem szintagmatikus, hanem paradigmátikus eredetű: a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció többnyire olyan irányzatokkal vagy törekvésekkel kénytelen együtt szerepelni, amelyekkel nem tudhat szintagmát képezni,<sup>9</sup> mert az, amit

---

<sup>8</sup> Culler 1997: 28. Az egyik legszembetűnőbb példája ennek a (büszke) különállásnak Werner Hamacher Kleist-értelmezése a David E. Wellbery által kiadott *Positionen der Literaturwissenschaft* c. kötetben (Wellbery 1993), ahol a szerző úgy erősíti meg az utolsó helyre sorolást, hogy még három csillaggal is elválasztatja magát a tartalomjegyzékben a többi tanulmánytól, s amint azt az előszóból tudjuk, nem hajlandó semmit, még „a” dekonstrukciót sem képviselni, így aztán az a hely, ahol a többi írásmű esetében „hermeneutika”, „szemiotika”, „irodalomszociológia”, „rendszerelmélet” stb. áll, Hamachernél üres.

<sup>9</sup> Egy viszonylag sokat hivatkozott amerikai narratológia-kötetben pl. a „fabulá”, „story”, „text” mint strukturalista kategóriák képeznek egy-egy fejezetet, ezekre következik a „narratology and film” fejezet, majd a „poststructuralist narratology” zárja a sort (Onega & Landa 1996). Vagy például az emlegetett német kötetben több olyan narratológiai irányzat szerepel, amely már rég

posztstrukturalizmus ill. dekonstrukció néven emlegetnek, elsősorban valaminek (narratológiának, interpretációnak, olvasásnak stb.) a lehetőségére kérdez rá (ill. kérdőjelezi meg azt), s csak másodsorban kínál megoldásokat bizonyos problémákra. Azt a tényt tehát, hogy jelen írás a narratológia új elméleteit összegyűjtő kötet elejére került, némileg baljós jelnek tekinthetjük a posztstrukturalizmusra és a dekonstrukcióra nézve, de legalábbis a recepciójában végbemenő alapos átalakulás egyik jelének.

### 1. Strukturalizmus és posztstrukturalizmus

A posztstrukturalizmus *poszt*-ját, azaz (stratégiailag fontos) helyét, elnevezése kétféleképpen értelmezi: egyrészt történetileg, amellyel a strukturalizmust követő, strukturalizmus utáni irányzattá nyilvánítja, másfelől feladatára és teljesítményére vonatkozó jelentéskomponensével, amely egyértelművé teszi, hogy a strukturalizmushoz szorosan kapcsolódó, a strukturalizmus teremtette alapokon működő, de azokat valamilyen értelemben meghaladó elméletekkel van dolgunk. Ha azonban szerzői nevek mentén szeretnénk első megközelítésben megragadhatóvá tenni a két irányzat közötti különbséget, azt tapasztalnánk, hogy sokszor a legnevesebb, és általában az elméleti-filozófiai, s illetéknéppen a narratológiai gondolkodást is alapjaiban meghatározó szerzők besorolásának tekintetében sincs egyetértés. Sandra Heinen posztstrukturalista narratológiát tárgyaló írásában a posztstrukturalizmus képviselőiként többek között Jacques Derridát, Jean-François Lyotard-t,

---

magáévá tett bizonyos dekonstruktivistának mondható belátásokat.

Michel Foucault-t, Roland Barthes-ot, Jean Baudrillard-t, Jacques Lacant és Julia Kristevát nevezi meg.<sup>10</sup> Ugyanakkor például Foucault-t mondják strukturalistának is,<sup>11</sup> Barthes-ot és Lacant hol ide, hol oda sorolják, vagy strukturalistából poszt-tá váló szerzőként értelmezik,<sup>12</sup> de meglepő módon még Gérard Genette is fel tud bukkanni posztstrukturalistaként.<sup>13</sup> A példákat hosszasan lehetne sorolni, de valószínűleg végül csak arra juthatnánk, hogy nem annyira strukturalizmus és posztstrukturalizmus hatáiról, mint inkább a besorolást elvégzők olvasatairól tudhatunk meg valamit e névsorok láttán. Az összefoglaló művekben arra is találunk utalásokat, hogy időbeli határt is nehéz volna húzni a két egymástól elválaszthatónak gondolt irányzat közé, mivel a ma inkább poszt-nak gondolt szerzők a strukturalizmus virágkorában kezdték meg működésüket.<sup>14</sup>

Maga Jacques Derrida sem beszél határról, beszél viszont valamiről, amit *törésnek* és *középponttalanításnak* nevez<sup>15</sup>, s amit nem fordíthatunk le egyszerűen a strukturalizmus dekonstruktív kritikájának kezdeteként (legalábbis

---

<sup>10</sup> Vö. Heinen 2002. Miközben kihagyja pl. Paul de Mant, s a Yale-i dekonstruktivista kritika többi képviselőjét, Geoffrey Hartmant, Harold Bloomot és J. Hillis Millert, nyilván, mert nem tartoznak a posztstrukturalizmus alapító atyjaihoz és anyáihoz. Heinen 2002: 244.

<sup>11</sup> Bossinade 2000: 10.

<sup>12</sup> Mondjuk attól függően, hogy a *Bevezetés a történetek strukturalis elemzésébe* c. tanulmányát, vagy az *S/Z*-et veszik alapul. Culler 1997: 17–33.

<sup>13</sup> Culler 1997: 29.

<sup>14</sup> Bossinade *i.m.*: 3.

<sup>15</sup> Derrida 1994: 22.

ha strukturalizmus és dekonstrukció alatt azt értjük, amit szoktunk), már csak azért sem, mert Derrida e törés kialakulását (maga is tulajdonnevek sorolására kényszerülve) három diszkurzussal hozza összefüggésbe: a metafizika nietzschei kritikájával, az önmagának való jelenlét freudi kritikájával és a metafizika „még radikálisabb” heideggeri dekonstrukciójával.<sup>16</sup> A középponttalanítás avagy a metafizika történetének lerombolása Derrida szerint egyidős az etnocentrizmus kritikájával, tehát az európai kultúra mint centrum képzetének meggingásával.<sup>17</sup>

A posztstrukturalizmusról, a dekonstrukcióról vagy Derridáról szóló áttekintő fejezetekben mindig Ferdinand de Saussure jelemélete az a kályha, amitől el lehet indulni, s amelyből legrövidebb úton ki lehet bontani strukturalizmus és posztstrukturalizmus ellentétét vagy differenciáját. A jelölő és a jelölt, ill. a jel és más jelek csak a megkülönböztetés aktusa lévén jöhetnek létre. Ezt az aktust azonban két különböző fogalommal jellemzi Saussure: egyfelől differenciális, másfelől oppozicionális jeleget tulajdonít neki. Jelölő és jelölt között arbitrárius, konvenciókon alapuló, tehát önkényes a kapcsolat. Nem léteznek kész képzetek, amelyek már a szavak előtt megvolnának, a jelölt csak más jelöltektől való eltérésében, differenciájában, tehát negatívan ragadható meg, éppúgy, mint ahogy a jelölő más jelölőktől való eltérésében. A jel egészéről viszont azt mondja Saussure, hogy az egyéb jelekkel fennálló oppozicionális viszonyában válik használhatóvá. A strukturalista Saussure-felfogást az oppozicionalitás képzete, míg a posztstrukturalizmusét a differenciáé uralja. Derrida

---

<sup>16</sup> Derrida 1992: 23.

<sup>17</sup> Derrida *i.m.*: 24.

radikalizálja Saussure elméletét és a differenciában találja meg a struktúra kinyitásának lehetőségét, mert abból indul ki, hogy „[...] a jelölt fogalom önmagában, azaz egy olyan elégséges prezenciában, amely csak önmagára utal, soha nincs jelen. Minden fogalom törvényszerűen egy láncolatba vagy egy rendszerbe illeszkedik, melyen belül a differenciák szisztematikus játéka révén egy másikra, más fogalmakra utal,”<sup>18</sup> s ebből arra következtet, hogy a jelentést konstituáló utalások láncolata potenciálisan végtelen (egy végesnek tekintett nyelvrendszeren belül), a nyelv pedig ennek a játéknak, „vagyis a véges egység zártságában végbemenő végtelen helyettesítéseknek a mezeje”.<sup>19</sup> Ezt a processzust jelöli a *différance* (fogalommá vált) szavával. A *différance* működése nem oltja ki ugyan a struktúrát, de nyitottá és dinamikussá teszi, tehát a szöveget mint struktúrát is a stabilizálhatatlanság processzusában „tartja”, így tehát a szöveg nem működik együtt olyan (strukturalista) modellekkel, amelyek megkísérlik redukálni vagy lezárni annak végtelen komplexitását.<sup>20</sup>

A jelentés folyamatának lezárhatatlansága nem pusztán a nyelv működéséről árul el valamit, hanem egyben Derrida metafizikakritikájának alapját is képezi. A nyugati gondolkodás Derrida által diagnosztizált logocentrizmusának alapvető mozzanata, hogy feltételez egy nyelv előtti értelemcentrumot, tehát „a struktúrában pontosan azt konstituálja, ami kitér a strukturalitás elől”, egy olyan középpontot, amely korlátozza a játékot (az imént vázolt értelemben). „A struktúra egész történetét középpontok

---

<sup>18</sup> Derrida 1991: 49.

<sup>19</sup> Derrida 1994: 31.

<sup>20</sup> Currie 1998: 45.

középpontokkal való helyettesítésének sorozataként kell elgondolnunk”, mely középpontok „mátrixformája [...] a lét *jelenlétként* történő meghatározása”, különböző nevein „*eidosz, arché, telosz, energeia, ouszia*, lényeg, lét, szubsztancia, szubjektum, *aletheia*, transzcendentalitás, tudat, Isten, ember stb.” A metafizika története ezeknek a behelyettesítéseknek, „ezeknek a metaforáknak és metonímiáknak a története lenne”.<sup>21</sup> Míg a strukturalizmusnak nevezett gondolkodás (amely természetesen csupán egy fejezete volna a struktúra-fogalom történetének) csakis ennek a középpontnak a hiposztazálásával állíthatja fel (hierarchikus) oppozícióit, addig a posztstrukturalizmusnak nevezett törekvéseknek egyik fő célja éppen az, hogy újra és újra megmutassa: a világos szétválasztások, ellentétek és hierarchiák illetve ekvivalenciák feltétele, a jelenvaló jelentés, beérhetetlen a helyettesítések lezárhatatlan folyamatában.

Derrida célja, hogy a struktúrákat szétbontsa, „a nyelvészeti, a 'logocentrikus', a 'fonocentrikus' struktúrát [...], a társadalmi-intézményes, a politikai, a kulturális és mindenekelőtt és legfőképpen a filozófiai struktúrákat”<sup>22</sup>, s ezt a szétbontást nevezi dekonstrukciónak, de nem a szándékolt aktus, hanem a szövegben megtörténő folyamat értelmében. A nyelv – mint a végtelen helyettesítések mezeje – alapvetően figurális, a dekonstrukció egyik legfőbb eljárása tehát azoknak a metaforáknak a felfejtése egy olvasatban, amelyek az említett értelmezőrendszereket szervezik. Az irodalomtudományban az amerikai dekonstrukció (Paul de Man, Geoffrey Hartman, Harold Bloom, J. Hillis

---

<sup>21</sup> A bekezdés valamennyi idézete Derrida 1994: 22.

<sup>22</sup> Derrida 1992: 4.



Miller) önálló fogalommá vált, olvasatainak jellemzőit a következőképpen foglalja össze Barbara Johnson: „Egy dekonstruktív olvasat azt igyekszik megmutatni, hogy egy szöveg feltűnően előtérbe tolt állításai mennyire szisztematikusan kötődnek azokhoz a széthúzó jelölőkhöz (discordant signifying elements), amelyeket a szöveg a saját árnyékába vetett, vagy marginalizált; kísérlet arra, hogy visszanyerje mindazt, ami elveszett, és megmutassa, mi történik, ha egy szöveget kizárólag az intencionalitás, értelemmel-telítettség és reprezentativitás funkciói szerint olvasnak. A dekonstrukció így új módon teszi olvashatóvá azokat az elemeket egy szövegben, amelyeket az olvasók – hagyományos tanítatásuk szerint – figyelmen kívül hagynak, amelyen felülkerekednek, amelyeket kimagyaráznak vagy kiszerkesztenek: az ellentmondásokat, a homályosságokat, a kétértelműségeket, a következetlenségeket, a kihagyásokat.”<sup>23</sup> A dekonstrukció technikai és metodológiai „metafora” lett, s ahogy Derrida előrevetítette, „kisajátították” és „domesztikálták” a tudomány intézményei.

Ha a posztstrukturalizmust – mint számtalan diszciplínát átfogó irányzatot – előkészítő, meghatározó vagy differenciáló belátásokat átfogóan be akarnánk mutatni, akkor az eddig elmondottakkal természetesen a közelében sem járnánk célunknak. Ez a töredék védhető talán azzal a megállapítással, hogy a posztstrukturalizmushoz sorolható törekvések közös nevezője a nyelv reprezentációs modelljébe való beavatkozás, amely a jelfogalom kritikáján keresztül történik.

---

<sup>23</sup> Idézi Nemes 2004: 49.

## 2. A posztstrukturalizmus következményei a narratológiában

A posztstrukturalista gondolkodás eddig feltárt jellegzetességei – a jelentés folyamatos eltolódásának és a dinamikus, határokat nélkülöző szövegnek a koncepciója – talán már világossá teszik, hogy a stabil szövegstruktúrából kiinduló klasszikus narratológiával való összeegyeztetésük nem a legkönnyebb feladat. Sandra Heinen is ezt a két területet (a jelentés strukturalista felfogását és szövegfogalmát) jelöli meg mint a posztstrukturalista kritika legfőbb célpontjait, s harmadikként hozzáteszi a strukturalista narratológia szövegelemzési módszereit.<sup>24</sup> Mivel mind a klasszikus, mind a poszt-, elsősorban irodalmi szövegek (ill. irodalmi szövegekként olvasott egyéb szövegek) narrációját vizsgálva jut el legfontosabb következtetéseihez, jelen írás a narráció és narratíva fogalmak használatakor szintén ezeket tartja szem előtt.

Ami a szövegfogalmat illeti, Heinen először is azt emeli ki, hogy míg a klasszikus narratológia egy kifelé zárt határokkal rendelkező, ezen határok között pedig koherens egységet alkotó szöveg képzetéből indul ki, addig a posztstrukturalisták számára a szövegtesttel egyenrangúvá, az értelmezésbe bevonandóvá, azt esetleg mérvadóan meghatározóvá válik a paratextus.<sup>25</sup> (A dekonstruktív olvasatokban a címen kívül különösen a név és az aláírás

---

<sup>24</sup> Heinen 2002: 246.

<sup>25</sup> Heinen *i.m.* Ezt talán egy megjegyzés erejéig muszáj finomítani: a strukturalistaként számon tartott Gérard Genette volt az, aki először foglalkozott szisztematikusan a paratextussal, de kétségtelen, hogy textus és paratextus szétválaszthatóságának feltételezése képezi koncepciójának alapját.

válíkat termékennyé.<sup>26</sup>) Másfelől a Julia Kristeva nevéhez köthető radikális intertextualitás értelmében<sup>27</sup> az értelmezendő szöveg egy szöveguniverzum, egy szöveg-hálózat része; kapcsolatai, utalásai, jelentéseltolódásai végtelen sok irányba mutathatnak tovább.

A második probléma vagy konfliktus a jelentés konstituálódásának eltérő felfogásból adódik. A strukturalista narratológia abból indul ki, hogy a szövegstruktúrák végső soron szövegjelentést generálnak. Ha a narratív jelenségek struktúráját és működési módját leírjuk, akkor ezzel azt is leírhatjuk, hogy milyen jelentések hogyan jönnek létre a szövegben. Ezzel szemben, írja Heinen, „a posztstrukturalizmus azzal veti el az egyetlen meghatározható jelentés posztulátumát, hogy azt feltételezi: a szöveg mindig túlmutat a neki tulajdonított jelentésen, azt nem csupán hordozza, hanem meg is kérdőjelezi.”<sup>28</sup> Kérdéses volna már az is, hogy a posztstrukturalista elméletek szemszögéből mennyiben lehetséges arról beszélni, hogy a szöveg „hordozza” a jelentését, s talán még kifejtetlenebb marad az az utalás, amelyet ez a tanulmány a jelentés megkérdőjelezésének emlegetésével és egy lábjegyzet erejéig a dekonstrukciót az irodalomkritikában kibontakoztató Paul de Man munkásságára tesz. Erre a továbbiakban még vissza kell térnünk.

Harmadsorban a szöveg és értelmezője közötti viszonyra vonatkozó episztemológiai kérdés vetődik fel. Ha nincs lehetőség a szövegenkívüliségre, ha a kritikus nem foglalhat el szubjektpozíciót a szöveggel mint a megismerés objektumával

---

<sup>26</sup> Ld. pl. Derrida 1980 vagy Uő. 2001. A magyar nyelvű szakirodalomban ld. pl. Bényei 2004.

<sup>27</sup> Magyarul ld. pl. Kristeva 1998.

<sup>28</sup> Heinen *i.m.*: 247.

szemben, akkor megszűnik az értelmezői szöveg immunitása és fölérendeltsége, akkor nem kérhető számon rajta egy neutrális metanyelv sem, amely az értelmezés minden pontján biztosítaná annak transzparenciáját.<sup>29</sup> Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a posztstrukturalista olvasatoktól ne lenne elvárható az érvelés szigorú menete, csak annyit, hogy kevésbé jellemző rájuk egy formalizált nyelvhasználat. A narratológiai kísérleteket egyfelől az jellemzi, hogy elméleti és értelmezői nyelvük a klasszikus vagy strukturalista fogalmiság helyett az értelmezett szövegtől is „megfertőzött”, reflektált módon figurális; másfelől pedig hogy a – legtöbbször már hagyománnyal rendelkező – kifejezések mindig magukkal hozzák azokat a („kanonizált”) kontextusokat, amelyekben szintén lezáratlanul, fogalommal nem válva szerepeltek.

Általában véve megállapíthatjuk, hogy a posztstrukturalizmus és azon belül a dekonstrukció jelentős mértékben megváltoztatta a narratív szöveg olvasásának módját, akár az irányzatot követő, akár azzal szembehelyezkedő narratológiai kísérleteket veszünk szemügyre. Szemléletmódjának az a vonása például, hogy nem húz éles határt szövegtípusok közé, hogy a narrációt éppúgy a filozófiai, irodalmi vagy tudományos diszkurzusok magától értetődő sajátosságaként kezeli, vagy hogy minden szöveg esetében annak metaforikus jellegéből indul ki s érzékennyé tesz a retorikai folyamatokkal szemben, olyan általánosnak ve-

---

<sup>29</sup> Nálunk is lezajlott a vita a dekonstruktív olvasatok érvelésének szigorúságáról. Ld. Bónus Tibor kritikáját (Bónus 1998) Hárs Endre és Szilasi László: *Lassú olvasás* c. könyvéről, ill. a szerzők válaszát (Hárs & Szilasi 1998).

hető eljárások, amelyek a narráció vizsgálatában már-már megkerülhetetlenek.

Derrida mellett, azt mondhatjuk, Paul de Man az a teoretikus, akinek írásai a narrációról alkotott elképzeléseket is felforgatta. Habár de Man erős túlzás volna narratológiai érdeklődésűnek nevezni, mégis azt tapasztalhatjuk, hogy az a narráció-felfogás, amely írásaiból kihámozható, hosszú időre meghatározó lett mind a kortársnak vagy követőnek nevezhető dekonstruktív, mind pedig a dekonstrukció alapfeltevéseit (vagy de Man radikális végkövetkeztetéseit) nem osztó olvasatokra nézvést. Úton-útfélen mindenki valamilyen „allegória” működését mutatja ki olvasatában, s bár az allegória nem narratológiai kategória (s bizonyos értelemben éppen a narratológiát lehetetleníti el), mégis az egyik legfőbb „eszközzé” vált az elbeszélés folyamatainak leírásában.

A de Man-i dekonstrukció egyik alapképlete, hogy a szöveget mint egy bizonyos trópusra épülő kognitív folyamatot írja le, s aztán egy következő lépésben megmutatja, hogy a szöveg retorikája éppen annak a trópusnak a hegemoniáját kérdőjelezi meg, amelyre maga is épül. A kritikai olvasat, miközben regisztrálja ezt a dekonstrukciót vagy olvashatatlanságot, maga is egy figurális nyelven beszél, s nem tudja lezárni a jelentésképződés folyamatát. Ahogy de Man írja *Az olvasás allegóriáinak* egyik sokat idézett szöveghelyén: „A minden szövegre érvényes paradigma egy alakzataból (vagy alakzatok rendszeréből) és annak dekonstrukciójából áll. Mivel azonban ez a modell nem zárható le egy végső olvasattal, maga is létrehoz egy szupplementáris figurális rátétet vagy ráarakódást, amely az előző narráció olvashatatlanságát beszéli el. Megkülönböztetve az alakzatot a végső soron mindig egy metafora köré

összpontosuló elsődleges dekonstruktív narratíváktól, az ilyen másodfokú (vagy harmadfokú) narratívákat *allegóriáknak* nevezhetjük.”<sup>30</sup> De Man tehát szorosan összekapcsolja egymással a trópus és a narratíva jelenségét, a szöveg strukturális és temporális dimenzióját, ahogy azt már *A metafora ismeretelmélete* című írásában is megteszi: „Miután beláttuk, hogy a nyelv trópus, ezzel egy mese előadásához, [...] narratívumhoz jutunk. [...] Ha egy elbeszélés témája saját diszkurzusának figuratív struktúrája, akkor a narratívum nem más, mint kísérlet e tény megmagyarázására.”<sup>31</sup> Hárs Endre szerint nem az az újdonság de Man modelljében, hogy a trópust mint paradigmát, a narratívát pedig mint szintagmát határozza meg, hanem az a belátás, hogy „amennyiben az elbeszélések szintagmatikussága és a trópusok paradigmaticussága *ugyanazon* rendszer két *aspektusát* képviseli, elképzelhető olyan narratív kiterjedés, amely egy trópus logikáját bontja ki, illetve egy olyan tropológiai mozzanat is, amelynek leírása valamely narratív kiterjedés logikáját sűríti magába.”<sup>32</sup> De Man azonban azt is felteszi, hogy a narratívák korrelátumai a retorikának, s nem pedig fordítva.<sup>33</sup> „De Man megállapításai ezáltal azt a logikai rendet kérdőjelezzik meg, amit nagyjából a narráció *teleológiájának* lehetne nevezni. Az általa leírt tropikus mozzanat ugyanis nem fogja fel motivikus hálóként a történetet, nem fűz egybe távoli láncszemeket, ha-

---

<sup>30</sup> de Man 1999: 276sk.

<sup>31</sup> de Man 2000: 20.

<sup>32</sup> Hárs 1996: 86.

<sup>33</sup> de Man 2000: 27.

nem az egymáshoz kapcsolódókat is szétszakítva érvényesíti saját logikátlan logikáját.”<sup>34</sup>

De Man *Az olvasás allegóriáinak* különböző szövegheleiről összeolvasható narratíva-felfogásának az a legfontosabb jegye, hogy mivel minden szöveg valahogyan a megnevezés és a jelentés félresiklásaként, a referencia sikerének eldönthetetlenségeként olvasható, végső soron minden egyéb, ami az elbeszélő szövegről mondható, ennek az eldönthetetlenségnek az effektusaként vagy korrelátumaként értendő. Egyik Rousseau-olvasatában például arra jut, hogy a megmutatás vagy elmondás, a mimézis vagy diegézis (*dicours* vagy *histoire*) megkülönböztetése „a megnevezés kezdeti bonyolultságának korrelátumai”: „A diegetikus lehetőség magában rejt egy narrátor [...] hipotetikus létezését. Magában rejt továbbá egy olyan aktus szükségességét is, amelynek révén felvetődik a referenciális igazolhatóság kérdése, s ez az episztemológiai mozzanat, melyet nem lehet rövidre zárni, könnyen egy hallgatóság vagy egy olvasó alakjában jelenítődik meg. [...] A hallgatóság és a narrátor képzete, mely minden narratívának részét alkotja, csupán egy nyelvi struktúra félrevezető figurációja. S ahogy a referencia meghatározatlansága alakítja ki bennünk egy szubjektum, egy narrátor és egy olvasó illúzióját, ez alakítja ki a temporalitás metaforáját is. Minden narratíva saját megnevezésbeli eltévelyedésének történetét meséli vég nélkül, s csupán arra képes, hogy a retorikai összetettség különböző szintjein megismételje ezt az eltévelyedést.”<sup>35</sup>

A következőkben három olyan narratológiai koncepciót mutatok be, amelyek különböző mértékben és módokon

---

<sup>34</sup> Hárs 1996: 86sk.

<sup>35</sup> de Man 1999: 219.

kapcsolódnak a Derrida-i és de Man-i dekonstrukcióhoz. Közös jegyük, hogy mindhárman a posztstrukturalizmus filozófiájának és nyelvelméletének belátásait hasznosítják illetve gondolják tovább a narratívák tekintetében.

### 3. Posztstrukturalista narratológiák

A Yale-i „négyek bandájának”<sup>36</sup> tagja J. Hillis Miller, aki nek eddigi életműve „az egyetlen rendszeresnek mondható dekonstruktív kísérlet a narratíva teoretizálására”.<sup>37</sup> Az alábbiakban főként Miller *Ariadne's Thread* (1992) című könyvére hagyatkozva próbálom meg bemutatni, mely előfeltevésekből kiindulva épül fel és melyek a sajátosságai a narratológia milleri dekonstrukciójának.<sup>38</sup>

A könyv első, *Line* című fejezetében Miller bevezeti az egész könyvét szervező metaforáját: a 'vonal' vagy 'fonál' képének relevanciáját bizonyítja a hagyományos narratológia felülvizsgálatában. Hosszasan sorolja mindazokat a (narratológiai) fogalmakat, hétköznapi nyelvi fordulatokat, retorikai terminusokat és irodalmi motívumokat (a történet fonala, elveszíti a fonalat, az élet fonala vagy életvonal, kiazmus, double bind, vérvonal, az útkereszteződés az Oidipuszban stb.), amelyek bizonyítják a vonal képzetének logocentrikus és monologikus voltát. „A vonal modellje a hagyományos metafizikai terminológia erőtel-

---

<sup>36</sup> Vö. 10. lábjegyzettel.

<sup>37</sup> Bényei 2003: 43.

<sup>38</sup> Bényei Tamás már idézett tanulmányában a milleri narratológia illetve anarratológia ívét is megrajzolja. Kitűnő elemzésének végkövetkeztetéseihez, amelyekre a következőkben majd többször utalok, nem nagyon tudok újat hozzáfűzni, célom elsősorban az, hogy bizonyos jellegzetességeket részletesebben írjak le.



jes [powerful] eleme.”<sup>39</sup> Többek között azért, mert eltekint az írás repetitív és töredezett jellegétől. Az ismétlés (ami alatt Miller akár bizonyos betűk ismétlődését is érti egy folyamatosnak látszó szövegben) megtörténik a szöveggel, és a vonal összecsomósodik, megduplázódik vagy kettéválk, szakadozott lesz; Ariadné fonala egyfelől kirajzolja a labirintust, tehát a fonal maga a labirintus, másfelől és ugyanakkor a labirintus megismétlése. A lineáris terminológia használatának kilenc területét választja el egymástól – a narratív vonaltól vagy diegézistől a szereplők leírásán (a fiziognómia mint az arcvonásokból való olvasás) és az interperszonális kapcsolatokon (pl. rokoni szálak) keresztül egészen a figuratív nyelv linearitás által meghatározott terminológiájáig. Miller egyik kritikusa szerint ez a metafora egyenesen a szerző fixa ideájává vált.<sup>40</sup> Lehet, hogy valóban kényszeresen, de nagyon sikeresen tudja Miller kamatoztatni a trópusban rejlő lehetőségeket, hiszen össze tudja vele kapcsolni az elmélet és az interpretáció számtalan területét, s nem utolsó sorban – a középpont nélküli gombolyag illetve a pókháló képében – kimondatlanul a derridai „struktúra strukturalitását”, a „középpont nélküli struktúrát” is ismételni tudja,<sup>41</sup> vagy korábbirol: Nietzsche

---

<sup>39</sup> Miller 1992: 18.

<sup>40</sup> Norris 1991: 95.

<sup>41</sup> Norris konstatálja, hogy mind az etimológiai eljárások, mind pedig egy tradicionális metafora megfordítása „Derridától kölcsönzött hatásos taktikák” Miller írásaiban (ami az iteráció elkerülhetetlenségét és szükségszerű torzító voltát szem előtt tartva még nem volna baj, gondolom), de úgy ítéli meg, hogy Miller csak utánozni próbálja Derridát, viszont nem éri el érvelésének szigorúságát (Norris *i.m.*: 93).

pók-emberét *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* c. írásából.

Miller bevezetése lényegében azt a benyomást kelti, hogy felmondja a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció leckéjét (a narratív szöveg olvasására vonatkoztatva): a distinkciók összeomlásáról (pl. figuratív v. betű szerinti, textuális v. szövegen kívüli, kogníció v. performancia, eredeti v. ismétlés); a narratíva allegóriaként való működéséről; a beszéd egy beszélőre, egy szubjektumra való visszavezethetetlenségéről; egy részprobléma izolálhatatlanságáról; a törvény vagy centrum fellelhetetlenségéről; egy általános elméleti terminológia és a tudós kívülállás lehetetlenségéről stb.<sup>42</sup> Bényei szerint az a baj Miller könyvével, hogy bár folyamatosan narratív szövegekre alkalmazza illetve azokból nyeri belátásait, mégsem igazán narratológiai a kérdésfeltevése, mert a narratíváról szőtt gondolatmenetei folyton a dekonstrukció nyelvfelfogásába torkollnak,<sup>43</sup> s így módon nem tudunk meg róluk semmi olyat, ami ne jellemezne a dekonstrukció álláspontjából nézve bármilyen más szöveget. Miller például a katakrézist nevezi meg mint az elbeszélő szövegek alapvető alakzatát (magát a „narratív vonal/fonál” terminust is annak tartja), amely alakzat („egy kifejezés erőszakos, erőltetett avagy nem helyénvaló behozatala egy másik birodalomból, azért, hogy megnevezzen valamit, aminek korábban nem volt neve”<sup>44</sup>) implikálja, hogy az elbeszélés maga hozza létre tárgyát, amit voltaképpen, hagyományos felfogásban, reprezentálnia kellene. Ez azonban erősen emlékeztet de Mannak az önéletrajz-

---

<sup>42</sup> Miller 1992: 22–24.

<sup>43</sup> Bényei 2003: 55.

<sup>44</sup> Miller *i.m.*: 21.

zal (bár kétségtelenül akár mint narratívával) kapcsolatos költői kérdésére, hogy vajon nem indulhatunk-e ki esetleg abból is, hogy az önéletrajz hozza létre az életet,<sup>45</sup> tehát megteremti azt, ami az írás nélkül nem létezne;<sup>46</sup> viszont önéletrajz lehet de Man szerint bármely könyv, amelynek borítóján olvasható a szerző neve. Az *Ariadne's Thread* utolsó fejezetében Miller az elbeszélés múlt idejűségéből kiindulva a katakrézis alakzatát össze is kapcsolja a nevezett de Man-tanulmány híres konklúziójával, miszerint „[a] halál egy nyelvi szorongatottság [predicament] áthelyeződött neve”<sup>47</sup>, s a narratíva így Miller szerint „egyfajta sírfelirat, életrajz vagy emlékmű, a gyász homályos aktusa [...] minden irodalomban ott lakozik a halál, a másik halála, miként, ha rájuk kerül a sor, az olvasásban és az interpretációban vagy a kritikai művekben is”<sup>48</sup> (kiemelés K. E.). Ily módon, ha jól értem, a narratív szöveg épp csak annyira sírfelirat vagy emlékmű, amennyire bármely irodalmi mű, olvasat vagy az olvasat olvasata.

Andrew Gibson *Towards a Postmodern Theory of Narrative* (1996) című könyvének bevezetőjében lendületes támadást indít mindaz ellen, amit ő strukturalista narratológia alatt ért. Kritikáját elsősorban a strukturalizmus térfelfogá-

---

<sup>45</sup> de Man 1997: 94.

<sup>46</sup> „Valami borzalmas rejtőzik a katakrézis legártatlanabb formáiban is: amikor asztallábról vagy hegyoldalról (face of the mountain) beszélünk, a katakrézis már megszemélyesítésbe csapott át, és szellemek meg szörnyek világa sejlik fel előttünk” – írja de Man Locke-ot parafrázálva in Uő. 2000: 17.

<sup>47</sup> de Man i.m.: 105. Idézi Miller is, Miller i.m.: 250.

<sup>48</sup> Miller i.m.: 248k.

sából, geometrikusnak nevezett szemléletéből bontja ki.<sup>49</sup> A narratívát hagyományosan két dinstinktív tér képzetével kötik össze, mondja, egyfelől a reprezentáció terével, amelyet a valóságos tereként, „a világ homogén tereként” fognak fel, másfelől pedig „a modell vagy a leírható forma” terével. „A kettő közötti kapcsolat mélységesen ideologikus”<sup>50</sup>, írja Gibson, s ez mintha az echója lenne de Man hasonlóan kategorikus kijelentésének az *Ellenszegülés az elméletnek* című tanulmányból („Amit ideológiának nevezünk, az éppen a nyelvi és természetes valóság, referencia és fenomenalizmus egybemosódása.”<sup>51</sup>), habár Gibson egész könyvében egyetlen szót sem ejt de Manról.<sup>52</sup> Szerinte a strukturalista narratológia voltaképpen a szöveg

<sup>49</sup> A posztstrukturalizmus geometria-értelmezésének kiindulópontja Derrida *Kraft und Bedeutung* [Force et signification] című írása. Derrida 1997b.

<sup>50</sup> Gibson 1996: 3.

<sup>51</sup> de Man 1991: 104. A német fordítás számomra világosabb, habár kevésbé szószerinti: „Was wir Ideologie nennen, ist genau die Verwechslung von Sprache mit natürlicher Realität, von Bezugnahme auf ein Phänomen mit diesem selbst.” [What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenism.] (de Man 1987: 80sk.).

<sup>52</sup> Pedig közvetlenül eme összegző mondat előtt hívja fel de Man a figyelmet arra, hogy az írott teret nem olyan könnyű a valóságos tértől megkülönböztetni: „Nem lenne szerencsés például a jelölő anyagszerűségét összekeverni annak az anyagszerűségével, amit jelöl. A fény és hang szintjén ez elég nyilvánvalónak tűnhet, azonban kevésbé van így a tér, idő vagy különösen az én általánosabb fenomenalitását illetően; józan ésszel senki nem fog szöveget érteni a 'nap' [day] szó melengető fényénél, azonban igen nehéz nem olyan idő- és térrendszerekkel való megfelelésként elképzelni múlt- és jövőbeli létezésünk képét, melyek a fikcionális narrációkhoz és nem a világhoz tartoznak.” De Man *i.m.*

geometrizációját végzi el, terminusai mögött érezhető a geometrikus tisztaság, szimmetria és proporcionalitás vágyképe, s ez egyben a hatalom vágyképe is.<sup>53</sup> Mivel a narratológia a strukturalizmusban gyökerezik, természetesen, hogy osztja annak gyenge pontjait is: ezek Gibson szerint (a szöveg geometrikus sematizációján kívül vagy inkább előtt) abban lelhetők fel, hogy mindkettő hajlamos a „feltártnak vélt” strukturális jelenségek univerzalizálására és esszencializálására, valamint arra, hogy az ’univerzális’ vagy ’esszenciális’ formákat geometriai terminusok segítségével gondolja el. Gibson Stanzel körmodelljét hozza fel elrettentő példaként, s számára Genette a „narratológiai geometriának vagy az elbeszélés technológiájának csúcsa avagy non plus ultrája”.<sup>54</sup> Ezek a modellek egy olyan gondolkodás eredményei, amely vizsgálatának tárgyáról, módszereiről és eredményeiről úgy hoz döntéseket, hogy azok történetiségét teljesen figyelmen kívül hagyja.<sup>55</sup> A következőkben abból a szempontból tekinti át a narratológia újabb fejleményeit, hogy a narratív tér elgondolásában mennyiben

---

<sup>53</sup> Gibson *i.m.*: 3. Gibson geometrizmus-kritikájából kiindulva értelmezi Bényei Tamás Borges *A halál és az iránytű* című írását mint a narráció geometrikus vagy nem geometrikus olvasataira metafikcionálisan reflektáló elbeszélést (Bényei 2003).

<sup>54</sup> Gibson 1996: 5.

<sup>55</sup> A strukturalizmussal szemben alapvető vádként felhozható ahistorikusságról ld. Orosz 2003: 40: „A ’klasszikus’ narratológia ugyanakkor nem teljesen mentes kulturális és történeti mozzanatoktól, de ezeket rendkívül elvont és általános formában tételezi. Ezáltal maga is hozzájárul a narrativitás univerzalisztikus szemléletéhez, csak éppen nem az emberi kognitív természet egyik formájának tekinti, mint a narratív pszichológia, hanem mintegy az emberi kultúra antropológiai konstansának [...]”. A szerző példákat is említ ilyen történeti mozzanatokra, 40sk.

követik a strukturalista elődöket, s megrója még az egyébként „revizionistának” nevezett és máshol dicsért<sup>56</sup> Peter Brooksot is, és persze a modális logika, a tudományfilozófia és a mesterséges intelligencia kutatások felől jövő új impulzusokban is a korai narratológia egységes és homogén kogníció-felfogását látja.

Gibson célja, hogy a klasszikus narratológiát dekonstruálja<sup>57</sup> s ezzel egy lépést tegyen az általa sürgetett posztmodern narratológia megteremtésének irányába. Úgy jár el, hogy sorra veszi a jelentéssztabilizáló centrumokként működő, illetve a szövegek geometriai feltérképezését támogató fogalmakat és kategóriákat, amelyekkel fogalmi státuszra igényt nem tartó új koncepciókat állít szembe. Első lépésként kimutatja, hogy a kérdéses fogalom vagy koncepció miért metafizikai, esszencialista előfeltételekre épül, aztán alternatívaként felkínál egy (leggyakrabban Derridától származó „terminológiára” épülő) koncepciót, amelynek relevanciáját és – mondhatjuk – aktualitását aztán számtalan filozófiai és irodalmi példán mutatja be. Ilyen párok például a forma-erő (force), téma-hymen, reprezentáció-inauguráció stb. A strukturalista narratológiára jellemző elbeszélői szintek hierarchiáját egymás melletti terek interakciójával váltja fel, a mérhető és relacionális idő (*chronos*) által konstituált időfelfogása helyett az *aion*, az idő nem mérhető és számítható aspektusát ajánlja fel.

---

<sup>56</sup> Gibson 1996: 41–44. Brooks *Reading for the Plot* (1984) című munkáját, amely a statikus modellekkel szemben szintén a narráció dinamikus aspektusát állítja előtérbe, éppúgy besorolhatnánk a posztstrukturalista narratológiai koncepciók közé.

<sup>57</sup> Gibson *i.m.*: 30.

A már idézett Sandra Heinen – posztstrukturalista narratológiáról szóló összefoglalójában – azt a kritikát fogalmazza meg Gibsonnal szemben, hogy például, amelyeken keresztül koncepciójának életképességét és fontosságát bizonyítja, főképpen ún. posztmodern szövegek köréből választja, miközben kategóriáit Derrida olyan gondolatmreteiből bontakoztatja ki, amelyek nyilvánvalóan nem egy bizonyos történeti helyzet szövegtermésére, hanem általában a nyelv működésmódjára vonatkoznak. Másképpen megfogalmazva azt veti Gibson szemére, hogy miközben a strukturalista kategóriákat nem mint elavult, hanem mint egyszerűen hibás, rossz koncepciókat veti el, ugyanakkor posztmodern szövegek leírására való posztmodern elméletet sürget, tehát elegyíti a posztstrukturalista és a posztmodern elméleti igényeket.<sup>58</sup>

Ahogy az lenni szokott, minél közelebből veszi szemügyre az ember egy bizonyos tudományterület jellegzetességeit és tagoltságát, annál kevésbé kivehetők azok az éles határvonalak, amelyek az egyes szerzők műveit elválasztják egymástól. A kontrasztív módszer ugyanis csak addig segíti az eligazodásunkat, ameddig maguk a vizsgált szerzők is saját különállásukra helyezik a hangsúlyt. Hiába tűnik a dekonstrukció olyan olvasási módnak, amelyet vagy összes konzekvenciáival követni, vagy elvetni lehet, többek között éppen a narratív szövegek értelmezési gyakorlata mutatta meg, hogy elképzelhetőek olyan átmeneti formák, amelyek nem számolnak a dekonstrukció minden következményével – egyszerűen azért, mert nem az érdekli őket. Jonathan Cullert említhetnénk mint azon teoretikusok egyikét, akik a posztstrukturalizmus, s azon

---

<sup>58</sup> Heinen 2002: 260.

belül leginkább a dekonstrukció „eredményeit” (hogy azt ne mondjuk: „vívmányait”) a strukturalizmus projektjének folytatásaként, kiegészítéseként fogják fel, s bátran alkalmazzák azokat a régi terminológián belül, de annak megújítása érdekében. Culler szerint az amerikai kritika a francia narratológia elméleti impulzusait, a *grammaire du récit* projektjét követve ugyan, de mégis a számtalan szinguláris olvasat révén került olyan helyzetbe, hogy rávilágítson az elmélet konszenzuális képzeiteinek felülvizsgálandó voltára.<sup>59</sup> Az egyik ilyen narratológiai sarokkő a *fabula* (story) és *discourse* viszonyát meghatározó *point of view* fogalma. Culler arra mutat rá, hogy ennek a fogalomnak (illetve annak a viszonyulásnak, amit alatta értünk) csak akkor van értelme, ha feltételezzük, hogy több, egymástól különböző módja van annak, hogy egy adott történetet szemléljünk és elmeséljünk, miközben a hangsúly az 'adott'-on van, az események nem-textuális szubsztrátumként való felfogásán. Egyúttal feltételezzük tehát azt is, hogy az esemény elsődleges annak elmondásához képest, ebből kell kiindulnia Genette-nek is, amikor feltérképezi a *récit* és *discours* bonyolult temporális viszonyának lehetőségeit, csak eképpen foghatja fel „a narratív megjelenítést az események valódi vagy eredeti sorrendjének transzformációjaként”.<sup>60</sup> Ezzel szemben Culler azon a nézőponton van, hogy a *fabula* tropologikus konstrukció, s hogy félreértés ne essék, mindjárt meg is nevezi elméleti szövetségeseit: elsősorban a kauzalitás nietzschei tropologikus dekonstrukciójára gondol, ahogyan azt de Man feltárta, illetve Kenneth Burke-nek az elbeszélésről mint a lényeg tropologikus

---

<sup>59</sup> Culler 1996: 94.

<sup>60</sup> Culler *i.m.*: 95.



temporalizációjáról alkotott felfogására, de megemlíti még J. Hillis Millert is mint hasonló problémát felvető szerzőt, aki azt tapasztalta, hogy az elbeszélések, miközben a történet státuszára tartanak igényt, azt a diszkurzív interpretáció aktusából eredeztetik.<sup>61</sup> Talán nem fölösleges példaként röviden összefoglalnunk Culler Oidipusz-értelmezését<sup>62</sup>, amely világosabban szemlélteti a strukturalista kategóriák és a szöveghez való posztstrukturális viszonyulás termékeny összjátékát.

Oidipusz történetét, mondja Culler, úgy ismerjük, mint bizonyos egymásra következő események fatális egymásutánját (kiteszik a Kithairón-hegyre, megmenti egy pástor, Korinthosban nő fel; megöli Laioszt az útkereszteződésben, megfejt a Szfinx rejtvényét, feleségül veszi Iokasztét, Laiosz gyilkosa után kutat, rájön bűnösségére és megvakítja magát), s ezen helyes sorrend ismeretében vizsgálhatjuk, hogy a színdarab diszkurzusa, amely a detektívtörténetéhez<sup>63</sup> hasonlatos, hogyan derít fényt a történetekre. Úgy is lehetne azonban érvelni, így Culler, hogy Laiosz Oidipusz általi megölése egy tropologikus operáció eredménye, amennyiben az olvasó kezdettől fogva meg

---

<sup>61</sup> Culler *i.m.*

<sup>62</sup> A következő bekezdés Culler írásának 95-102. lapjáig terjedő fejtegetéseit foglalja össze.

<sup>63</sup> „A detektívtörténetek narratológiai (helyesebben meta-narratológiai) allegóriaként is olvashatók, ahol a detektív (a történetről rendelkezésre álló lehetséges legnagyobb tudás birtoklója) nemcsak a cselekmény utólagos megszervezője, hanem e cselekményszervezés, narrativitás elméletének is teljhatalmú képviselője. Nemcsak azt mondja meg, hogyan szól a helyes történet (elbeszélés), hanem azt is, hogy hogyan lehet egyáltalán helyes narratívát létrehozni.” Bényei 2003: 43.

van győz(őd)ve Oidipusz bűnösségéről. „Oidipusznak bűnösnek kell lennie, különben egyáltalán nem működik a mese [tale].” Az esztétikai logika erejét maga Oidipusz is érzi, amikor a jóslatokból, Laiosz király fiaként való azonosításából és abból a tényből kiindulva, hogy ő megölt valakit, arra a következtetésre jut, hogy csakis ő lehet Laiosz gyilkosa. Nem empirikus evidencia vagy tanúbizonyság az, ami rábírja erre a lépésre, hanem a jóslatok és a narratív koherencia követelményének összjátéka. Ahelyett, hogy az esemény determinálná a jelentést és a jelentés az esemény eredménye vagy hatása volna, az derül ki, hogy a jelentés az esemény oka, az esemény okának az oka tehát, a tropologikus operációt pedig ebben az esetben metonimiaként azonosíthatjuk, amennyiben a csere a „hatás helyett ok” vagy „ok helyett hatás” metonimikus elve alapján működik.

Láthatjuk, hogy Culler a Derrida vagy de Man olvasataiból is jól ismert diagnózist állítja fel: a hierarchikus opozíció egyik tagjáról (amely fix vonatkoztatási pontként voltaképpen a transzcendentális jelölt metaforája s ezért a hierarchiában „fölül” van) kiderül, hogy az eredetileg tőle függő és neki alárendelt párjának irányítása alatt áll, illetve pontosabban: állhat. Az inverzió ugyanis nem hozhat létre stabilitást, nem állíthatjuk, hogy ’Oidipusz valójában nem is ölte meg Laioszt’, pusztán annak eldönthetetlenségét konstatálhatjuk, hogy a tett nem a narratológiai-retorikai törvényszerűségek eredményeképpen jött-e létre. Nem érdekelt Culler viszont abban, hogy egy narratológiai probléma vizsgálatának eredményeire kiterjessze de Man fogalmiságát, ha szabad így mondani, illetve hogy a dekonstrukció összes következményével számoljon, tehát a szöveg öndekonstruktív mozgását nem nevezi meg al-

legóriaként, s ekképpen nem tekinti olvasatát sem redukálhatatlan retorikusságnak kitett szövegnek.

A továbbiakban Culler Freud *Totem és tabujából* azt a dilemmát idézi fel, hogy vajon megtörtént esemény-e a zsarnok apa meggyilkolása, ami a bűnösség érzetéhez és a tabuk rendszerének kialakulásához vezetett, avagy már ez az őstett is csupán mint fantázia és vágy hívta életre a bűntudatot. Érdekes módon Derrida is – Kafka *A törvény kapujában* című szövegét értelmezve – éppen ezzel a freudi történettel hozakodik elő, hogy bizonyítsa: éppen a narrativitástól (történetiségtől) mentesnek felfogott erkölcsi törvény esetében találkozunk egy olyan kvázi-történettel, amely azt jelzi, hogy a törvény „szívében”, a kezdőpont, az eredet helyén elbeszélés van.<sup>64</sup> Derrida ezzel a kvázi-történettel kapcsolatban „fiktív narrativitásról” beszél a narráció fikciója és a fikció mint narráció kettős értelmében, a fiktív narrációt mint a narráció szimulákrumát elgondolva, nem pedig csak egy kitalált történet elmesélését értve rajta, s ebben a kettősségben jelöli meg – természetesen ugyanazzal az iróniával – az irodalom „eredetét”, s magyarázza egyben annak „mintha”-módusát.<sup>65</sup>

#### 4. Összefoglalás

Ha mindezek után arra kérdezzük rá, hogy miképpen is állunk tehát a posztstrukturalista narratológia jelenségével, lehetséges-e egyáltalán s milyen feltételekkel, milyen formában, akkor két általános jellegű megállapítást tehetünk. Egyfelől azt kell tudatosítanunk, hogy a narratológia

---

<sup>64</sup> Derrida 1992.

<sup>65</sup> Derrida *i.m.*: 57–60.

ez a válfaja reformer vagy felforgató tevékenysége eredményeképpen nem állíthat elő olyan új fogalomrendszert, amelyet aztán nagy vonalaiban elfogadni, finomítani vagy differenciálni lehetne. A posztstrukturalista narratológia leíró kategóriái soha nem vonják ki magukat a nyelv játékból és nem is tartanak igényt arra, hogy segítségükkel egy kizárólag narratív szövegek elemzésére és értelmezésére való, de azon belül lényegében bármely szövegre alkalmazható módszer alakuljon ki. A dekonstrukció de Mant követő esetében azt állapíthatjuk meg, hogy a vizsgálódások nem vezethetnek a narratíváról általában tett kijelentésekhez, vagy pontosabban, a narratíváról tett kijelentések tétje mindig valami más, valami, ami túlmutat rajta egy nyelvelmélet irányába. A dekonstrukcióval szemben gyakran vádként hozzák fel, hogy hangsúlyozottan lokális olvasatokból univerzalisztikus magyarázati igényre utaló következtetéseket von le. Ez azonban egyik következménye annak a paradoxának, amely a metafizikai kategóriák lerombolásának és az ehhez igénybe vett nyelv szükségszerűen metafizikai terheltségének egyidejűségéből áll elő.

A narratívák öndekonstrukciójukkal, tehát saját maguk működésére vonatkozó (persze kimerevíthetetlen, lezárhatatlan) tudásukkal lényegében már narratológiáknak számítanak, ebben a speciális értelemben akár azt is mondhatnánk, hogy létezik dekonstruktív narratológia.<sup>66</sup> Megfigyelhetjük azonban azt a jelenséget is, hogy a dekonstrukció olvasataiban újra és újra ugyanazok az alakzatok játszanak döntő szerepet a tropologikus rendszer konstitúciójában (metafora) és lebontásában (metonímia,

---

<sup>66</sup> Ez utóbbi lehetőséget érvelése egy pontján hipotetikusán tételezi Bényei 2003: 47.

katakrézis, prozopopeia, kiazmus), tehát hogy a dekonstrukció, ha nem is juthat leíró fogalmakhoz és módszerhez, legalábbis szintén hajlik egy bizonyos mechanikusságra.

A bevezetésben már utaltam arra, hogy az átfogó néven posztstrukturalizmusnak emlegetett elméleti háló s annak narratológiai következményei már régen magától értetődő részét képezik azoknak a kurrens irányzatoknak, amelyeket ma összefoglaló néven kultúratudományoknak szoktunk nevezni. Meglehet tehát, hogy „Derrida persze passé. Ricoeur passé. Barbara Johnson is passé. A *Metahistory* is passé. Én is passé vagyok”<sup>67</sup>, de legalább a „posztklasszikus” elméletek egyikének-másikának képében valahol biztosan megint az utolsó helyre kerülnek.

### Hivatkozott irodalom

- BACSÓ Béla (1991) (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest: Cserépfalvi.
- BARTHES, Roland (1997): *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest: Osiris.
- (1998): Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. Ford. Simonffy Zsuzsanna. In: Bókay Antal & Vilcsek Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Osiris 378–397.
- BÉNYEI Tamás (2003): Dekonstrukció és narratológia (és Borges). In: Bókay A. & M. Sándorfi E. (szerk.): *Kereszteződések* 42–65.

---

<sup>67</sup> Szilasi 2000: 10.

- (2004): Az aláírás és a jelenlét. In: Uő.: *Archívumok: Világirodalmi tanulmányok*. Debrecen: Csokonai kiadó 117–126.
- BLOOM, Harold (1973): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford: University Press.
- BÓKAY Antal & M. Sándorfi Edina (2003) (szerk.): *Keresztvezetése. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*. Budapest: Janus/Gondolat.
- BÓNUS Tibor (1998): DeKON és dekonstrukció. Hárs Endre & Szilasi László: Lassú olvasás. *Literatura* 1: 89–100.
- BROOKS, Peter (1992): *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- CULLER, Jonathan (1996): Fabula and Szuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions. In: Onega, S. & Landa, J.G. (ed.): *Narratology* 93–103.
- (1997): *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után*. Budapest: Osiris.
- CURRIE, Mark (1998): *Postmodern Narrative Theory*. Basingstoke/London: Macmillan.
- DE MAN, Paul (1987): Der Widerstand gegen die Theorie. In: Bohn, V. (Hg.): *Romantik: Literatur und Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1991): Ellenszegülés az elméletnek. Ford. Huba Miklós. In: Bacsó B. (szerk.): *Szöveg és interpretáció* 97–115.
- (1997): Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji* 2–3: 93–107.
- (1999): *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport.
- (2000): A metafora ismeretelmélete. Ford. Katona Gábor. In: Uő.: *Esztétikai ideológia*. Budapest: Osiris 7–29.

- DERRIDA, Jacques (1980): Titre á préciser – Titel noch zu bestimmen. In: Kittler, F. (Hg.): *Die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*. Paderborn: Schöningh.
- (1991): Az el-különböződés. Ford. Gyimesi Tímea. In: Bacsó B. (szerk.): *Szöveg és interpretáció* 43–65.
- (1992): Levél egy japán barátához. Ford. Pöröcz Zsuzsa, Takács Ádám. *Nappali Ház* 4: 3–7.
- (1992): *Préjugés: vor dem Gesetz*. Wien: Passagen.
- (1994): A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon* 40: 21–35.
- (1997a): A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei V*. Pécs: Jelenkor 5–103.
- (1997b): Kraft und Bedeutung. In: Uő.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 9–53.
- (2001): Aláírás helyett. Ford. Szabó László. *Vulgo* III. évf.: 34–37.
- FÜZI Izabella & ODORICS Ferenc (2004) (szerk.): *Paul de Man „retorikája”*. Budapest/Szeged: Gondolat, Pompeji.
- GIBSON, Andrew (1996): *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- HÁRS Endre (1996): Forró hideg. Az apória szerelme és a Fanni hagyományai. In: Uő. & Szilasi L.: *Lassú olvasás* 84–117.
- & SZILASI László (1996): *Lassú olvasás. Történetek és trópusok*. Szeged: Ictus.
- & SZILASI László (1998): Norma, kontroll, persze. Válasz Bónus Tibornak. *Literatura* 1: 101–108.

- HEINEN, Sandra (2002): Postmoderne und poststrukturalistische Narratologie. In: Nünning, A. & Nünning, V. (Hgg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie* 243–265.
- KISS Attila Attila & KOVÁCS Sándor s.k. & ODORICS Ferenc (1996/97) (szerk.): *Testes könyv I–II*. Szeged: Ictus.
- KITTLER, Friedrich (1980) (szerk.): *Die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*. Paderborn: Schöningh.
- KRISTEVA, Julia (1998): A szövegnek nevezett produktivitás. Ford. Z. Varga Zoltán. *Enigma* 16: 45–53.
- MILLER, Joseph Hillis (1992): *Ariadne's Thread. Story Lines*. New Haven, London: Yale University Press.
- (1991): *Theory now and then*. New York et. al.: Harvester Wheatsheaf.
- (1998): *Reading Narrative*. Norman: University of Oklahoma Press.
- NEMES Péter (2004): *Dekonstrukció és romantika*. Budapest: Kijarat.
- NORRIS, Christopher (1991): *Deconstruction. Theory and Practice*. London, New York: Routledge.
- NÜNNING, Ansgar & NÜNNING, Vera (2002) (Hgg.): *Neue Ansätze in der Erzähl-theorie*. Trier: Wiss. Verlag Trier.
- ODORICS Ferenc (2002): *A disszemináció ábrándja*. Budapest/Szeged: Pompeji.
- ONEGA, Susan & LANDA, José Angel Garcia (1996) (ed.): *Narratology: An Introduction*. London/New York: Longman.
- OROSZ Magdolna (2003): „A történet fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Budapest: Gondolat.
- SZILASI László (2000): *A Kopereczky-effektus*. Pécs: Jelenkor.



- WELLBERY, David E. (1993) (Hg.): *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“*. München: Beck.
- WHITE, Hayden (1996): A narrativitás szerepe a valóság reprezentációjában. Ford. Deák Ágnes. *Aetas* 1: 98–118.

### Tájékoztató irodalom

- BERTENS, Hans (1995): *The Idea of the Postmodern: A History*. London: Routledge.
- BROOKE-ROSE, Christine (1991): *Stories, Theories and Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DELUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1987): Introduction: Rhizome. In: *Uők: A Thousand Plateaus*. Ford. Massumi, Brian. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- DE MAN, Paul (1971): *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Methuen.
- FLUDERNIK, Monika (2000): Beyond Structuralism in Narratology. *Poetics Today* 22: 829–852.
- FRANCESE, Joseph (1997): *Narrating Postmodern Time and Space*. Albany: State University Press.
- HEISE, Ursula K. (1997): *Chronoschism: Time, Narrative and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KAFALÉNO, Emma (1992): Toward a Typology of Indeterminacy in Postmodern Narrative. *Comparative Literature* 44: 380–408.
- LYOTARD, Jean-François (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ford. Bennington, Geoff. Magyarul Uő. (1993): *A posztmodern állapot: riport a tudásról*. Ford. Budapest: Századvég 7–145.

- MILLER, Joseph Hillis (1982): *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Oxford: Basil Blackwell.
- MORARU, Christian (1997): Consuming Narratives: Don DeLillo and the 'Lethal' Reading. *Journal of Narrative Technique* 27: 190–206.
- NASH, Christopher (1988) (ed.): *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy and Literature*. London: Routledge.
- O'NEILL, Patrick (1994): *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press.
- PUNDAY, Daniel (2003): *Narrative after Deconstruction*. Albany: State University of New York Press.
- RICHARDSON, Brian (2000): Narrative Poetics and Postmodern Transgressions: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame. *Narrative* 8: 23–42.
- (2001): Voice and Narration in Postmodern Drama. *New Literary History* 32: 681–694.

## **A nő nyelvet ölt. A feminista narratológia dilemmái és a korporeális narratológia lehetőségei**

### **1. Prológus**

Az elméleti mélyvízbe merülés előtt megöblögetném a vizsgálandó narratíva, nem, test kérdéskört két anekdota langyosában.

1. Férfi és nő mozit néz, filmes narratívát. Makk Károly *Szerelem* című filmjében van egy jelenet, melyben a bőrtönviselt férj hosszú elzárttság után először megy haza, feleségét keresve. Az otthont üresen találja. Az egyetlen hátrahagyott emberi nyom egy székkarfára gondosan kiterített fehér ing, melyet a férfi megérint, megszaglász, már-már megölelget. Mindkét nézőnk elérzékenyül, meghatódva megremeg belül, megfogja egymás kezét. Az élmény nemtől függetlenül közösnek látszik, pedig más történetet látnak bele ugyanabba a képsorba. A férfi néző olvasatában a gondos, szerető feleség férje távollétében is minden nap frissen mosott, vasalt inggel várja vissza párját. Elválaszthatatlan közösségük konstansságának szimbóluma a másik fizikális jelenlétének hiányát (f)elfedő anyag, a férfi inge. A női néző szemében az ing a filmbéli nőé, és a hazatérő férj a viseltes, a nap hordalékával szennyezett szövetből a nő testének negatívját kívánja előhívni, az asszony illatával igyekszik magát átítatni. A szövetbe temetve arcát mint-ha a vágott feleség bőrére, ölébe borulna végre vissza. A két perspektívában mindenképp hasonló, ahogy a ruhadarab felidézi a testi teljességet, magunkon kívül helyez,

emlékezésre s értelmezésre késztet, és kulturálisan kódolt szöveggé kerül elolvasásra. A kameramozgás egyféle-képp vezérli tekintetünk, mégis: különbözőségek lépnek fel a (meg)látás(ok) során, az értelmezéseinkben. Hogy mit (mást) látunk meg, milyen valóságverziót olvasunk ki a képekből az azon befogadói pozíciónk függvénye, melyet kultúránk kötelező történetei (így a társadalmi rend, a hierarchizált társadalmi nemi konstrukciók, a normatív heteroszexualitás felmondásra váró előírásai), és a viszonylatukban (általuk/ellenükben) formált élettapasztalataink, testélményeink, énképeink intertextust képző háttérszövegei formálnak.

2. A gimnáziumi magyar irodalom órán a fiatal, „gyakorló” férfitanár, hogy közelebb hozza a tananyagot vagy szókimondásával elnyerje a diákok rokonszenvét, az elemzett szerelmes vers – talán József Attila *Ódája* – kapcsán a következő megjegyzést teszi: „Ezt a szöveget igazából csak az értheti meg, aki volt már nővel”. A kommentár az oktatás objektivitás-orientált, tudományos igényű diszkurzusába, és az érinthetetlen mesterművek kanonizált korpuszába magát a szexualizált korporealitást citálja be: megérinti a hallgatóságot, és közvetlen testi reakciót idéz elő az osztályban, kamaszos pirulást, zavart röhejt. A „Szellem szócsöveként” funkcionáló oktató autoritativ kinyilatkoztatásában a (helyes) jelentés (létrehozásának) letéteményese, a megértés záloga a serdülőkorban az izgalom tetőfokaként számon tartott *testi* tapasztalat lesz – a női test megismeréséé, felismeréséé férfi szemmel.<sup>1</sup> A társadalmi nemek-

---

<sup>1</sup> Emlékeim szerint legalábbis a középiskolai curriculumban elhanyagolható a férfi testet eroticizáló, netán a heteroszexuális vágyak mezsgyéjén kívül mutató szépirodalmi szövegek száma.

hez eltérően rendelt elérhető beszédmódok és elképzelhető narratívák egyenlenségeit, egyenlőtlenségeit kiválón ábrázolja a kommentár-beli nem megfordításának feltűnő hatásértő volta. Reprezentatív és jellemző lehet társadalmunk diszkurzív gyakorlataira, hatalmi elrendezéseire és test-diszciplináló biopolitikájára az „az érti csak a verset, aki volt már férfival” kijelentés relatív elfogadhatatlansága a fent említett kontextusban. Azonban a felvetés legérdekesebb aspektusa – a szexizmus problematizálhatóságán túl – az az elgondolás, hogy az elbeszélt fizikalitás megértése, a narratívába foglalt *materialitás* lényegére való ráta-pintás feltétele a valós tapasztalat megosztása, az egyfajta közös szövegben-állást, iker-jelentésgenerálást biztosító *testközösség*.

Mindezt a *feminista narratológia* dilemmáira vonatkoztatva kérdéseink a következőképp artikulálódnak: Mit jelent nőnek lenni, hogyan hozza létre a (kulturálisan kódolt/konstruált) jelentés a nőt, hogyan hoznak létre jelentéseket a nők, és főként lehet-e, hogy csak az értheti a nőkről/nőeknek/nők által írt művészeti alkotást, aki „volt már nő”?

## **2. „Egyszer volt, hol nem volt...” Egy feminista narratológia felé**

Egy a narratológia és a feminizmus megfontolásait összeshangoló elméleti rendszer kidolgozásának szükségességét elsőként a „formalista képzettségű és feminista nézőpontú”<sup>2</sup> Susan Lanser fogalmazza meg markánsan a nyolcvanas évek derekán *Egy feminista narratológia felé* (1986) című, a korábbi ilyen irányú kísérleteket is összegző

---

<sup>2</sup> Vö. Lanser 2002: 521, szerkesztői bemutatás.

tanulmányában. Lanser gyümölcsözőnek véli a két lát-  
szólag összeegyeztethetetlen megközelítés szintézisét.  
A narratológia, mint tudományos, leíró, absztrakt formális  
poétika és a feminizmus, mint benyomásokon alapuló, ér-  
téktételező bíráló, politikai kritika olyan ötvözetrel kecsegtet,  
mely képes a másik korlátainak felfedezésére, illetve kölcsö-  
nösen kamatoztatható egy a hagyományosan férfiközpontú  
interpretáción túlmutató értelmezői módszer kidolgozása  
során. Egyrészt a narratológia precíz értelmezői kerettel,  
tudományos terminológiával és metodológiai eszköztárral  
biztosítja a feminista elemzés következetességét. Másrészt  
a feminizmus pedig kontextualizálja, konkretizálja, az  
ideológiailag terhelt társadalmi interakciók „élő” közegé-  
be helyezi a narratológia absztrakcióit. A narratíva elvont  
szemiotikus státusát a téttel bíráló mimetikussal (a repre-  
zentációs, referenciális aspektussal) bővíti. Kétkedő kri-  
tikai reflexióval illeti a természetesnek vagy semlegesnek  
hitt nézőpontokat, az univerzalizált, immanensnek vélt  
kategóriákat, mintegy a perspektívák részlegességét, az ér-  
telmezések relativitását, a rendszer decentralizálhatóságát  
hangsúlyozva.

Lanser nyomán így a *feminista narratológia* célja nem  
annyira a narratíva (végső) jelentésének felfejtése. Sokkal  
inkább annak tanulmányozását célozza, hogy a társadalmi  
nemek binárisan és hierarchizáltan elrendezett kulturális  
konstrukciói – a „nőiesség” és „férfiasság” társadalmilag  
kötelezően előírt és a biológiai nemnek megfelelően kiosz-  
tott forгатókönyvei – hogyan befolyásolják, hogy milyen  
fajta történeteket mondunk, miképpen meséljük el őket,  
milyen formát öltenek és hogyan strukturálódnak, kinek  
a hangján szólalnak meg, illetve ki hallja meg őket, milyen  
jelentéseket tulajdonítunk nekik, hogyan kerülnek további

elbeszélésre, milyen kulturális konnotációk rakódnak rájuk, milyen lesz a diszkurzív körforgásban utóéletük.

Lanser e kérdések kapcsán a domináns kulturális narratívákat gyártó és ellenőrző patriarchális hegemonia előidézte szűklátókörűsége hívja fel a figyelmet. Elmarasztalóan nyilatkozik azokról a társadalmi nemek szerepét negligáló, s főként a „második nem” jelentőségét elhanyagoló narratológiai vállalkozásokról, melyek a kanonikus művek kijelölése, a magas Szerzőség és a professzionális értelmezői kör körvonalazása és az elitizált, publicitást nyerő elbeszélői módozatok meghatározása során azokat férfiúi privilégiumnak tekintik. A vitatott alapfelvetés szerint az úr ír és szöveget nemz, a Szerző atya, a mestermű férfihangon szól, a titkolt jelentés megfejtése nem csak jó mulatság, de kétségkívül férfimunka is. A Lanser kifogásolta hagyományos felállásban a narratológia alapjául szolgáló narratívák vagy férfiak által írott szövegek vagy úgy kezelik őket, mintha a szerzőjük férfi lenne; a jelentésadó értelmezői pozíció maszkulinizált, autoritással, objektivitással társított; a nagyközönségnek szánt írás a komoly, hozzáértő, férfi olvasókhoz szólás szinonimája.

Ezzel szemben a lanseri *feminista narratológia* középpontjában a nők által írt narratívák sajátos, kulturálisan meghatározott elbeszélői stratégiáinak, befogadási mechanizmusainak és kánonban való (többnyire marginális) pozicionálásának dinamikus műveletei állnak. A társadalmi nemének elvárásaiba béklyózott, a maszkulin normának csupán negatív referenciapontjaként szolgáló, és a szellemi kreativitás helyett testi prokreativitással (reproduktív funkciójával) jelölt női(es) szubjektum politikai hatalomfosztottsága, társadalmilag-történelmileg alávetett, peremre-szorított, privát magánszférába zárt, elnémított

státusza meghatározza alkalmazott narratív stratégiáit is. A nőírókra jellemzőnek vélt retorikai taktikák, stilisztikai alakzatok (kihagyás, kódolás, túlbeszélés, újraírás, ironia, polifónia, narratív hang elbizonytalanítása), „komolytalanabb” műfajok (napló, gyermekirodalom, „lányregény”, „konyharegény”, verses vallomás), vagy szűzsé-nélküli történetek (az elbeszélő és hallgató kapcsolatiságára építő szűzsé, mely a változás és beteljesedés lehetőségét átruházza a hallgatóra<sup>3</sup>) nem biológiailag predetermináltak. Használatuk az *íróság* és a *nőiség* a patriarchális irodalmi intézményrendszerben összeegyeztethetetlen kategóriái (együttes megélésük) keltette „köztes állapot” eredménye, a maszkulin kánon és cenzúra ellenére/ellenében való női „szöveg-szerzés” védjegye. A *feminista narratológia* tehát a történet-szövegszerzés és jelentésadás kulturálisan determinált, ideológiailag átítatott és társadalmi identitás formáló folyamatában a szerző és/vagy a szereplő és/vagy a narrátor és/vagy az olvasó és/vagy a szöveg *nő(i)(es)* mivoltát teszi meg vizsgálódása elsődleges tárgyául. Nőként, nőkért és nőkről szólva problematizálja a domináns narratív-diszkurzív megnyilvánulások patriarchális hatalmi technológiaként való funkcionálást: rámutat „a maszkulin társadalmi elnyomás és dominancia elsődleges kulturális eszközeként”<sup>4</sup> funkcionáló nyelvnek a nőkre (a hozzáférhető női(es) identitás-, történet-verziókra) kifejtett negatív hatására.

Elaine Showalter *A feminista irodalomtudomány a vadonban. A pluralizmus és a feminista irodalomtudomány* című alapvető tanulmányában (1985) hasonló cé-

---

<sup>3</sup> A kalandra és hódításra építő, aktív birtokbavétel vagy megszerzés narratívái *helyett*.

<sup>4</sup> Zsadányi 2006: 13.



lokat fogalmaz meg a *günokritika* fogalmának bevezetése során. A revízióra és pluralitásra törő, játékos és kritikus *feminista szövegértelmezés* az irodalomban a nők imázsát és sztereotípiáit vizsgálja, az irodalomkritikában a nők mellőzöttségét és félreértettségét tanulmányozza, illetve a nőt, mint szemiotikus rendszerek *jelét* elemzi. Ehhez képest a *günokritika* a nőkre *mint írókra* tekint, és a nők által írottak történetére, stílusára, témáira, műfajaira és szerkezetére, a női kreativitás pszichodinamikájára, az egyéni vagy kollektív női karrier pályájára, valamint a női irodalmi hagyomány fejlődésére és törvényszerűségeire összpontosít. A showalteri *günokritika* a nők által írottak különbözőségének feltérképezése során egyaránt segítségül hív biológiai, nyelvészeti, pszichoanalitikai és kulturális differencia-modelleket, azonban mindvégig igyekszik elkerülni a biológiai esszencializmus, az univerzalizálás vagy a kirekesztő privilegizálás kelepceit. A „nőírás” heterogeneitását alátámasztandó hangsúlyozza a társadalmi nem mellett az osztály, a rassz, a nemzetiség és a történelem meghatározó irodalmi determinánsait. Ugyanakkor kiemeli a női írókat térben és időben összekötő *női kultúra* – az értékek, a kapcsolatok, az intézmények, a kommunikációs módszerek széles körű közössége – kollektív tapasztalatának fontosságát. A nők testének írása helyett a nők írásának szövegtestét elemzi – alternatív *női kánont*, irodalomtörténetet, poétikaelméletet és interpretációs metódust igyekszik kidolgozni. A (női) stílust nem csupán ösztönös aktusként, hanem műfaj, hagyomány, memória és kontextus függvényében, szocio-kulturális erők termékeként kezeli. Tisztában van vele, hogy „a diszkurzus hasadékai, a közök, a hézagok és a csöndek nem a női tudat megnyilvánulásai, hanem a ’nyelv börtönének’



rolói”<sup>5</sup>; és hogy bár nincs kiút a domináns, ideológiailag maszkulinizált (*fallogocentralizált*) diszkurzusból, azonban az belülről folyamatosan dekonstruálható, a lezár(hat)atlan újraírások folyamában vagy a kimondhatatlan kimondásának danaidai projektjével.<sup>6</sup>

Számos feminista irodalmár osztja Showalter álláspontját: a női írás *kéthangú diszkurzus*, amely mindig egyaránt magában foglalja mind az elnémított-marginalizált, mind a domináns-kanonformáló csoport társadalmi, irodalmi és kulturális örökségét.<sup>7</sup> A patriarchális irodalmi hagyomány elvárásaihoz alkalmazkodó felszín mögötti, kevésbé hozzáférhető „szövegmélyben” gyakran (*palimpszesztikusan*) társadalmilag el nem fogadott, felforgatón forttyogó, felszínbomlasztó jelentésrétegek rejlenek.<sup>8</sup> Sandra M. Gilbert és Susan Gubar szerint pl. a 19. századi romantikus lányregények érzelmes és illedelmes felszíne mögött lappangó női klausztrofóbia, frusztráció és agresszió szimptomáit az *őrült nő* visszatérő figurája testesíti meg, aki a lázadó, a tradíció ellenében alkotó nőíró alteregójaként is értelmezhető. (Lanser női leleményességre adott példája egy ifjú feleség 1832-ből származó verses levele, mely látszólag hitvesi idillről szól. A házsártos idős férj elől rejtett, de a bizalmas kebelbarátnő (majd a levelet közlő lap olvasója) számára hozzáférhető, a páros sorok összeolvasásával dekódolha-

---

<sup>5</sup> Showalter 1994: 431.

<sup>6</sup> Mint arra P. Balogh Andrea rámutat, a *günokritika* a számos irodalmi/identitás determináns figyelembevétele ellenére megtartja azt a korlátját, hogy „nem biztosít fogalmi keretet a leszbikus női tapasztalat és életforma értelmezéséhez az irodalomtörténet és az esztétika vonatkozásában.” P. Balogh 2007: 81.

<sup>7</sup> Lanser & Beck 1979: 86.

<sup>8</sup> Gilbert & Gubar 1979: 45–92.

tó jelentéstöbblet azonban épp az ellenkezőről árulkodik, „másik szöveget” sző.) Catherine Belsey találó szavaival, az ellentmondó diszkurzusok által létrehozott és korlátozott nők társadalmi csoportja „egyszerre vesz részt a szabadság, az önmeghatározás és a racionalitás liberális-humanista diszkurzusában, illetve az alávetettség, a viszonylagos alkalmatlanság és az irracionális intuíció társadalom által felkínált, specifikusan feminin diszkurzusában”<sup>9</sup>. Így különösen nagy kihívást jelent számára a koherens szubjektumpozíció, az egységes identitás narratív megkonstruálása.

Ezen a nyomvonalon továbblépve Alice Jardin neologiz-musa, a *gүнэзис* a nőt s történeti konnotációit új gondolkodási-, írás- és beszéd-módokhoz köti. A *gүнэмák* vizsgálatakor azokra az érzékeny (feminista) befogadók számára elérhető „olvasás-effektekre” koncentrál, ahol „nő a hatás” (*reading effect/woman-in-effect*). Ahol a női(es)ként kódolt – hangsúlyozott-túljátszott vagy elbizonytalanított-kizökkentett feminitással operáló – szöveghelyek felett a narratíva elveszíti az uralmát, a textus megbicsaklik, a jelentés válságba kerül. Ahol a szöveg szövet szakadni kezd, és a szereplői/szerzői/olvasói identitás (f)oszlásnak indul. A női(es)ség „kulturális-libidinális konstrukciója”<sup>10</sup> – az ideologikusan-textuálisan és ösztönösen-korporeálisan meghatározott női szubjektum képződménye – metaforizáltan és húsbavágóan bomlasztja szét a jelentésségre törő androcentrikus nyugati mesternarratíva-hagyományt és a benne álló, ön-nön homogeneitásával hitegetett olvasó-szubjektumot. Ez a neomarxistán ideológia-kritikus és dekonstruktívan szöveg-fe(lf)eslést célzó feminista narratológiai irányzat

---

<sup>9</sup> Belsey 1995: 21.

<sup>10</sup> Jardine 1985: 37.

a kimond(hat)atlanságot és értelm(ezhet)etlenséget alternatív (női) episztemológiaként megajánlva mutat rá a patriarchális hatalmi rend szimptomatikusan erőszakos névadási és elhallgattatási mechanizmusainak (maszkulinizált) szubjektum-formáló ideológiai technológiáira.

Hasonlóan dekonstrukciós-ihletésű programot fogalmaz meg a feminista narratológia jeles hazai képviselője, Zsadányi Edit is *A másik nő. A női szubjektivitás narratív alakzatai* (2006) című kiváló könyvében. Kanonizált férfi szerzőknél (Esterházy Péter, Parti Nagy Lajos) olyan „nyomkereső (bőr/kékharisnya) olvasásra” tesz kísérletet, mely a mű domináns (narrátori) látásmódjával szembehelyezkedve, a szöveg marginális, lényegtelennek tűnő helyeire, részleteire koncentrálva keresi a női nézőpont kiírásának nyomait. A történetmondásban a berögződött női identitásformációkból kitüremkedő alakzatokat vizsgálja. A kortárs női írásokban (Gertrude Stein, Kathy Acker, Gordon Agáta, Rakovszky Zsuzsa és mások szövegeiben) a jelölők játékának felszabadításában – a textuális térben a hangzó elemek felerősödésében, az egymásnak ellentmondó szöveghalmazok állandó elkülönбöződéseiben, a prózanyelvet megszakító, hiánnyal szembesítő kihagyásos alakzatokban, a marginális textualitás/szexualitás hangsúlyozásában, és az általuk elindított új értelemben vett narratív folyamatokban – véli felismerni az alternatív női látásmód maradványait/kezdeményeit, kihallani a nyugati kultúrában kirekesztett-elfojtott nőiség szólamait. Zsadányinál a narratív női identitáskonstrukciók körvonalazta szubjektum posztmodernül szétszóródott, heterogén és ugyanakkor feminista önmeghatározásra, érdekérvényesítésre tör. Egyszerre állítja és tagadja egy sajátos női nyelv lehetőségét. Szimultán serkenti és gátolja a bevonódott

olvasó önazonos énképének kirajzolódását. A több szinten megolvasható nőszöveg a női egyedi sajátosságokat, különbségeket egy sokszínű, multikulturális, decentralizált identitásképpel öleli egybe a kollektív női olvasói tapasztalat keblén.

### **3. „...és boldogan éltek, míg...” avagy „...itt a vége, fuss el véle...” A befejezésen túli írás**

A *feminista narratológia* meglátása szerint az egy adott kultúrában rendelkezésre álló szöveg-korpuszok, történetek és textuális gyakorlatok segítségünkre szolgálnak, mikor a valóságról szerzett tapasztalatainkról igyekszünk számot adni mimetikus re-prezentációk segítségével. Mi több, *már eleve mindig is (always already*, Butler 1990) befolyásolják, hogy miként éljük meg saját realitás-verzióinkat és jelöljük ki társadalomban betöltött helyünket. Jelentésadó, azonosulási-viszonyítási pontokat felkínáló, (s így értékítélettel terhelt, ideológiailag átítatott) elérhető narratíváink megszabják, hogyan körvonalazzuk a materiálisan-historikusan-experimentálisan konstituált szubjektum-pozícióinkat, hogyan igazítjuk ki énképünk s szembesülünk annak „sötét,” szabályszegő aspektusaival, félelmeinkkel, vágyainkkal.

Mint arra Teresa de Lauretis rámutat, a nyugati kultúra alapvető – mitikus, archetipikus, biblikus, kultúrkritikai, antropológiai, biológiai, történelmi, pszichoanalitikai – narratívái az aktív férfi hős történeteiként artikulálódnak. A nő(ies) szimbolikus-szemantikai szerepe a legyőzendő akadályé, a meghódítandó/ megtermékenyítendő területé, az áthágandó határé, a megoldandó rejtélyé, mellyel megbirkózva a beavatáson átesett főhős, elnyerve a tudást

és a hatalmat (potens férfiassága garanciáit), beteljesítheti végzetét és történetét. Annak árán, hogy a nőt kiírja, elhallga(tta)tja a történetből. A mesében Csipkerózsika alszik és vár, akár a biológia könyvben immobilisnak tételezett, megtermékenyítésre váró petesejt. Piroskát bekebelezzik és kivetik, mint a nőt a férfi-tulajdonjogú, hímnemben írt *históriából* (*his-story*). A gonosz boszorka meg sül a kemencében akár a jelentés, amit a barthes-i szövegörömbbe hatoló, élvező(elsülő!)-értelmező kifejt magából és kisüt. A hisztériás Dóra helyett Freud beszél: férfi-értelmével kisajátítja a nő örültségét. A nő különbözőségét megszelídítve és jelentésbe foglalva, megismerhető, birtokolható tárggyá, látvánnyá, esetté redukálja azt<sup>11</sup>, hogy esettanulmányával kijelölhesse a pszichoszexuális éntfejlődés normatív, férfi-központú forogatókönyvét és megalapozhassa a pszichoanalízis szerzőjének hírnevet hozó tudományágát.

A freudi szubjektumformációt alapvetően meghatározó oedipális szcenárió feminista újraolvasása során De Lauretis pedzegeti, majd Julia Kristeva részleteiben is kifejti, hogy Oedipus hübrisze tulajdonképpen abban áll, hogy nem hajlandó lemondani önnön autonomitásába és racionalitásába vetett hitéről, s könyörtelenül kiirtja/kiírja történetéből a homogénnek hitt önazonosságát veszélyeztető, koherens történetét fenyegető *alteritás* nyomait, legyen az rivális atyai-királyi hatalom, ismeretlen-értelmezhetetlen Szentség vagy a Szfinx megtestesítette monstrozus feminin másság. Az Oedipus történet folytatását találó mitológusok szerint a Szfinx elbujdokol vagy „öngyilkos lesz undorában”<sup>12</sup> miután az önhitt Oedipus az ab-

---

<sup>11</sup> Ld. Felman 1975/1997 és Moi 1996.

<sup>12</sup> Rose, in DeLauretis 1987: 110.

szolút tudást magáénak követelve megfejteni véli, ám valójában félreértelmezi és leegyszerűsíti rejtélyes feladványát. A Szfinx eredeti találós kérdésére – „Minek van egy hangja és négy lába, majd két lába, majd három lába?” – adott válasz egyrészt leredukálja a humán élettörténet változatos-változó tapasztalatait és történéseit egyetlen maszkulin nemi konnotációjú „ember” (*homme/man*) szóba zárva azokat. Másrészt pedig figyelmen kívül hagyja a „hang” szót, a szó hangját, a jelölőnek a beszélő szubjektum illuzórikus homogeneitását fenyegető *materiális* természetét, a diszkurzus megtestesült/testi aspektusát. Elfeledi, hogy a beszéd hús-vér dobozba zárva rezonál. Hasonlóképp: a hatalmat biztosító jelentésadásra törve nem hallja meg a hibrid, a másságot magába ölelő, s ezért maternális természetű mitologikus lény éneklő, irracionális, jelentésfelesleget-képző *hangját*.<sup>13</sup>

A hagyományos androcentrikus narratívákat tehát a maszkulin agresszív aktivitás, a keresés (*quest*), megismerés, uralomra-törés (hiányfelismerés, vágyakozás) oedipális vágya irányítja a nő textuális/társadalmi tárgy(iasítás)a felé. A patriarchális hegemonia *igazság-termelő* (Foucault 1980) szövegeiben igyekszik reprodukálni a meglévő társadalmi nemi hierarchiát, a szabályozott szexuális konvenciókat, a nő pszichoszexuális-szociokulturális konstrukciójának hátrányos megkülönböztettségét. Így ezek a történetek

---

<sup>13</sup> Vö. Kristeva, in Lechte & Margaroni 2004: 55–58. Kristeva szerint épp ez: a társadalmilag s történetileg elfojtott, elhallgatott, monstrozizsként tételezett *másikság* magunkban fellelése, elfogadása s megszólaltatása, a materiális különbség szövegbe-fogadása szolgálhat egy szolidaritást szorgalmazó interkulturális párbeszéd, egy új maternális *szeretet-e(retne)tika* alapjául. Kristeva 1987.

természetszerűleg nem szolgálhatnak kedvező végki-fejlettel az autonómiára áhítozó nők számára. Rachel Blau DuPlessis jellegzetesnek találja a románcos történet (*romance*) ideológiailag terhelt, fatalista, ál-teleologikus logikáját, mely a nőknek csupán két lehetséges befejezést tartogat, a *házasság* vagy a *halál* alternatíváját. Előbbi a társadalmilag szentesített szerelem oltárán önmagát szentimentálisan, domesztikáltan feláldozó nőalak, utóbbi a felháborítón önös érdekérvényesítésre, házasságon kívüli szexuális szabadosságra, vágybeteljesítésre vetemedő hősnő végzete. DuPlessis a patriarchátus heteronormatív, reprodukív szexuális-ökonómiájának irányelveit véli felismerni ezekben a befejezésekben. Az önmegvalósítás, kaland, hódítás dinamikus „maszkulin” cselekményei helyett a „női vég” célja egy egyetemesnek és természetesen tettettett statikus állapot elérése. Jobb esetben a családi kötelékek megerősítése, a házastársi-anyai önfeláldozógondoskodó szerep felvállalása, a kihordandó gyermek ígérete lesz a garancia a nőiesség beteljesítésére, a hegemónikus rend fenntartására, illetve a (már a férj neve által jelölt) történet folytatására, s a kontinuitás biztosításával a családfenntartó atya által kisajátított mindenható győzelemre a vég, a halál felett is. Rosszabb esetben az előírt, jogilag/gazdaságilag/szexuálisan alárendelt nőiesség társadalmi szcenáriójától való deviancia a halálos befejezést, az elbeszélésből való kiíratás büntetését vonja maga után, mint Madame Bovary vagy Tess of d’Urbervilles esetében. A konvencionálisan „nőies” narratíva a változás helyett a rögzítettség, a homoszexualitás helyett a heteroszexualitás, a közszereplés helyett a magánszféra (a szeretet mint hivatás), az egyéniség helyett a párkapcsolat, az önállóság helyett a szaporodás mintázatát rajzolja a személyes és törté-



neti siker zálogaként. Ehhez képest DuPlessis olvasatában a feminista narratívák – a tradicionális irodalmi gyakorlat és az androcentrikus kultúra ellenében – a romantikus befejezésen *túli* tartományba hatoló tovább-írásra (*writing beyond the ending*) tesznek kísérletet. A sajátos stratégiák a *mondat megtörése* (a domináns autoritás és ideológia megkérdőjelezése új történetmesélési módokat legitimizálva) vagy a *szekvencia megtörése* (a szociális/diszkurzív rend és prioritások átszervezése, a dinamikus, pszichoszexuálisan ingadozó női identitás felmutatása, kimozdulás a pár, a család, a társadalom kötelékeiből a szabadon választott vonzalmak felé).

Judith Roof a szexualitás és narrativitás viszonyrendszerét boncolgatva a heteroszexuális reprodukció és a kapitalista termelés közti párhuzamot hangsúlyozza. Szerinte a család és az állam, az élet és a megélhetés, a heteroszexuális rend és a profit-orientált gazdaság ötvözeteinek, kapcsolatainak formatív jelenléte és naturalizált ismételtetése szabják meg narratíváink alakzatát, logikáját és működését. A *gyerek/termék* analógia mintájára, hagyományosan elsődlegesen a megismerés, termelés és birtoklás aktusai (legyen az identitásé, elbeszélése, életé vagy halálé) biztosíthatják történeteink látszólagos homogeneitását és a heteroszexuális, patriarchális, kapitalista hegemoniában kielégítőnek vélt befejeződését.<sup>14</sup> Roof a *reproduktív heteroideológia* vezérelte szexuális normativitást és történeti lezárttságot felforgató, szubverzív-inverzív narratív potenciálra, a kötelező történetet bomlasztó (pazarló-túlíró, elköltő-kihagyó) taktikákra, valamint újszerű, non-heterodinamikus (leszbikus, homoszexuális, *queer*),

---

<sup>14</sup> Roof 1996: xvii.

a hierarchizálás helyett a reciprocitásra építő textuális és szexuális örömekre összpontosít. A szexu(alitá)s és az erotikus vágy, az elbeszélés és a megtestesülés, a strukturált rend és a szinte elképzelhetetlen strukturátlanság, rendellenesség *közi* térben fellelhető, a *másságot* elfe(le)d(tet)ő kezdet és vég színein fixált *ellen-reproduktív perverz* áll figyelme középpontjában. Roof meglátásait kiválóan modelálja a manapság igen népszerű *leszbikus „historiografikus metafikció”*<sup>15</sup> önreflexív s nyitott-végű műfaja, mely a heteroszexuális párkapcsolat családi kötelékei, az újjászületés/újratermelés bekebelező ideológiája és a történeti Igazság kötelező mítoszait meghaladva emlékeztet a textus ideológiailag áthatott historicitására és a történelem textuális, ergo újraírható mivoltára, a szövegek örök befejezetlenségére.<sup>16</sup>

#### 4. A nemet mondó olvasó neme.

##### *Egy olvasóközpontú feminista narratológia felé*

Recepcióelméleti megfontolásokat érint a *feminista narratológia* azon dilemmája, mely szerint a történetben a birtokolni vagy elűzni vágyott tárggyal, térrel és látvánnyal azonosított nő számára *befogadóként* meglehetősen korlátozott és korlátozó identifikációs lehetőségek nyílnak. Laura Mulvey a klasszikus Hollywoodi elbeszélői filmről írt közismert tanulmányában úgy vélekedik, hogy az androcentrikus narratíva jobbra patológikus pozíciókat tartogat a női

---

<sup>15</sup> Ld. Hutcheon 1988.

<sup>16</sup> Erről van szó pl. Sarah Waters a társadalmi szolidaritás, a lesbikus kapcsolatiság és a marginalizált szubkultúra jelentőségét felidéző retro-Viktóriánus regényeinek esetében.

befogadó (néző, olvasó) számára. A nő azonosulhat mazochista/narcisztikus mód a szadisztikus/fetisizta férfiúi tekintet (*male gaze*) vágytárgyaként ábrázolt nővel; és/vagy egy transznemű identifikáció során bebújhat a maszkulin privilégiumként számon tartott aktív, önazonos néző (látó) helyibe; és/vagy skizofrén módra oszcillálhat a (előbbi) nőiesen passzív dizidentifikáció illetve a (utóbbi) neme-ellenes férfias dominanciával hasonlító (önmagával meghasonló) identifikáció ellentétes pozícionálisai közt. (Természetesen a *tekintet* nem holmi biológiaiilag predeterminált, leválaszthatatlan testi nyúlvány, hanem az althusseri interpelláció mintájára működő, a néző mint szociokulturálisan konstruált szubjektum azonosulását (és eltávolodását, elidegenedését) invitáló kameramozgás függvénye.) A Szfinx mellett a gyilkos tekintetű Medúza mitologikus alakja jelenik meg feminista ikonként, aki azonban nem halált hozón, hanem gyönyörűn nevetve és *visszanézve*<sup>17</sup> vizionálja a hiány-veszteség-kasztráció, megszerzés-megfejtés, kirekesztés-bekebelezés paradigmáin kívül elgondolt, au(k)torításra és „re-vízióra kész, hamvaiból feltámadó”<sup>18</sup>, hibriden heterogén és metamorfikusan megfejthetetlen, szolidárisan átölelő, és legfőképp néző-látó-újraolvasó női szubjektum lehetőségeit.

Ezen a nyomon a narratíva női(es)sége lehet a befogadó jelentésgeneráló stratégiáinak, az olvasó nemének függvénye. (Különösképp mivel a szerző és a szöveg nemét vizsgáló *günokritika* éppen azzal a zsákutcával fenyeget, hogy – a nőkre mint teljesen különálló irodalmi csoportra koncentrálna – az elfeledett női irodalmi hagyomány

---

<sup>17</sup> Ld. Cixous 1975/1981.

<sup>18</sup> Rich 1985: 2044.

rehabilitálására törekvő kánonrevíziója során ugyanúgy nemi alapon történő (ezúttal pozitív) diszkrimináció alapján tárgyalja egy csokorban kizárólag költőnők, női novelisták, feminista, fekete vagy épp leszbikus írónők műveit; újraolvasásra törő s mégis ismét az elrekesztő logika csapdájába eső antológiákban.) A leegyszerűsítéseket elkerülendő elmondhatjuk, hogy egy adott társadalom és annak kulturális produktumai, szövegei által nőneműként interpellált szubjektumok csoportja bizonyos szempontból tekinthető közös interpretációs pozícióba invitált, hasonló olvasói stratégiákkal rendelkező értelmezői csoportként, azonban a női olvasó nem csupán egyetlen, a nem által meghatározott értelmezői közösség részese. Olvasói szokásaiban, stratégiáiban szerepet játszhat még számos egyéb tényező, úgymint például a nemzeti, vallási, faji, ideológiai hovatartozás, a társadalmi osztály, a szexuális orientáció, az életkor, a neveltetés, a személyes életút mindazon élménye és ismerete, mely intertextuális háttérül szolgálhat az értelmezés során. Ha létezik *női értelmezői közösség*, azt semmiképpen sem kizárólagos, különálló interpretációs módszerekkel, olvasói szokásokkal rendelkező egységes befogadói csoportként kell elképzelnünk. Ámde a női olvasó hipotézise minden bizonnyal lehetővé teszi „a domináns férfikritikai kép kimozdítását és szándékos eltussolásainak felfedését”<sup>19</sup>.

Az *olvasóközpontú feminista narratológia* irányzatai a szöveg létrehozásának folyamatában hangsúlyozzák a befogadó társadalmi nemének fontosságát, folytonosságot feltételezve a nők társadalmi és olvasói (inherensen textuális!) tapasztalatai között. Megkülönböztethetjük a

---

<sup>19</sup> Culler 1997: 78.

Jonathan Culler által leírt, *női(es) módra olvasást* (*reading like a woman*), mely maskaraként bármely nem képviselője által felölthető textuális pozíció, a másik szöveg, a rejtett jelentés felfedésére irányuló, játékos olvasói manőver. Korrekciókat javasolva felfedi a férfi olvasatok sajátos védekezéseit, torzításait és (extratextuális „evidenciákra” hivatkozó) félreolvasásait, mellőzött szövegelemekkel szembesít, dekonstruálja a zárt mű és az egységes női olvasó univerzalizált képét. Azonban a konzervatívabb feminista kritikusok bánatára destabilizálja magát a női pozíciót is: a *női(es) módra olvasás* mindig a női identitás konstrukciójával összefüggésben konstruálódik, szerepjáték, végtelen sorozat, ahol csak a „nőként olvasó nőként olvasó nő...”-ról beszélhetünk<sup>20</sup>.

Sarah Mills *nőként olvasása* (*reading as a woman*) (akár csak Anne Stevenson *nőként írása*, *writing as a woman*) ezzel szemben egy lényegiként definiált nemi identitás (marginalizált, megtestesített) tapasztalataira utal. Ez, a kötelező társadalmi nemével felruházott, folytonosan feminizált szubjektum helyzetéből adódóan a Donna Haraway által hirdetett *részleges nézőpontra, lokalizált tudásra*, szubjektív, pozicionált ámde kritikus álláspont-ra épít<sup>21</sup>, mely elutasítja a férfi(hang) uralta tudományos diszkurzus kirekesztő, elhallgattató, bináris hierarchikus logikáját, egyetemességigényét, objektivitás tettetését és tekintélyelvűsége való törekvését, csak úgy mint a szélsőséges liberális túlrelativizálást. Mi több, ezt az újfajta, „feminista objektivitást” teszi meg a női öntudatra ébredést

---

<sup>20</sup> Culler 1997: 88.

<sup>21</sup> *Partial perspective, limited location, situated knowledges.*

(*consciousness raising*), valamint a szolidaritást és gondoskodást (*caring*) szorgalmazó feminista etikájának alapjául.

Mindazonáltal a *nőként olvasás* igen különböző olvasói magatartásokat eredményezhet. Judith Fetterley szerint a klasszikus férfiszövegek által elcsábított és elárult nőolvasóból lesz az *ellenkező olvasó* (*resisting reader*), aki a férfi-tapasztalat történeteit általánosként körvonalazó, férfiolvasót tételező domináns olvasat ellenében, az (ön) ellentmondásos azonosulási aktusok kusza szövevényében alkotja meg saját értelmezését és helyét a szövegben. Sarah Mills szerint a nőként olvasás nem feltétlenül jelent *feministaként/feminista módra olvasást* (*reading as/like a feminist*), és a feminista nőként olvasás sem automatikusan a domináns szövegnek ellenálló olvasást jelöl. Létezhet egyszerre több domináns olvasat is, hiszen maga az olvasás nem más, mint egy tárgyalási folyamat a szövegben felkínált jelentések, a kulturálisan cirkulált diszkurzusok, és a kompetitív diszkurzív identitások, az elfogadható illetve elutasítható (női, olvasói, textuális, történelmi) szubjektpozíciók fölött. Mills feltételez egy egyedi pozíciót, melyben a *női olvasó*, mint szocio-kulturális, történelmi, ideológiai és narratív konstitúció, több értelmezői közösséghez tartozó, relacionális-kontextuális entitás, valamint a domináns olvasó, az ideális női olvasó és az „én, mint olvasó” találkozásának metszéspontján körvonalazódik. A szerző neme csupán annyi befolyásoló erővel bír a létrehozott jelentést illetően, hogy az olvasó ennek tudatában háttérismeretei táplálta elvárásokkal fordul a narratíva felé, melyet az vagy megcáfol vagy megerősít.<sup>22</sup> Rosalind Coward szerint a feminista olvasat a szöveget kontextusá-

---

<sup>22</sup> Mills 1994: 34.

ban vizsgálva, szemmel tartva a befogadási folyamat intézményesített ideológiai manipulációjának olyan mechanizmusait is, mint a marketingfogások és a megcélzott közönség, a kiadó szellemisége és a kritikai visszhang, a nyomtatási megjelenési forma és az általa kiváltott fogyasztói szokások összefüggései.<sup>23</sup>

Olvasatomban a *nőként való olvasás* legalább két lehetőség közt oszcillál. Egyrészt létrehozhat a kánonba ágyazott, forradalmi elvárások nélküli, kikapcsolódó, laikus, „nőies” fogyasztói olvasást, mely önként azonosul a domináns olvasat által felkínált ideális női olvasói pozícióval, mint a *voyeur* tekintetnek kitett, befogadásra kész vágy-tárggyal. Másrészt pedig, épp ellenkezőleg, létrejöhet egy teoretikusan felvértezett, politikailag elkötelezett, metaszinten bekapcsolódó, a felkínált társadalmi nemi pozícióban „önnön félreismerését felismerő”,<sup>24</sup> ellenálló, „feminista nőként” olvasás is. Ezen a nyomon, a jó/rossz, laikus/professzionális, naiv/elit, feminin/feminista olvasat megkülönböztetése helyett kevésbé hierarchikus

---

<sup>23</sup> Coward 1985: 226.

<sup>24</sup> Teresa De Lauretis elgondolásában a hagyományos narratív teret dekonstruáló és egy új kritikai teret létrehozó feminista film nézőjét egyszerre szólítja meg változó, egyedi, heterogén testet öltött „egy nőként” (a-woman) és kulturális megjelenítésével azonosított, mitizált, egyetemes, örök „A Nőként”, feltárva e kettő(s), (ön)ellentmondásra épülő női identitás paradox voltát. A feminista szöveg felmutatja az ideológiailag kötelezően előírt, társadalmi nemével homogenizált Nő(ies)ség fikciójával való azonosulás elkerülhetetlenségét és elviselhetetlenségét, ezáltal a szembesített nők számára lehetővé teszi „önnön (ön)félreismerésüknek felismerését” (*recognition of misrecognition*). De Lauretis 1987: 124.

viszonyrendszert kísérlek meg felvázolni a *bifokális*<sup>25</sup> és *miópiás olvasat* fogalmait bevezetve. A miópiás, rövidlátó olvasói nézőpont csupán az eredeti, hagyományos, konvencionális nőies szöveg (stílus, ábrázolás, tematika, műfaj stb.) ismétlését látja, távolságtartó kritikai reflexió nélkül. Nőiesnek, helytállónak, testre szabottnak fogadja el a szöveg ezen felkínált textuális, narratív pozícióit, és örömet leli a felfedezésben, hogy az újraírt nőies szöveg, némi különbséggel, a nők számára tartogat *happy endet*. A bifokális olvasói nézőpont látja mind a megismételt eredeti történet konvencionális limitáló megjelenítését, mind a hagyományban állás, az újraírás elkülönülő, ironikus voltát, a sztereotipikus feminin szövegiségre reflektáló feminista metaszöveget. Megolvassa a fegyelmező, ideologikusan előírt, feminin testre írt szöveg mellett a költői, politikai, játékos, a heterogén test és folyamatban lévő szubjektum és jelentés energiáit szövegmozgató erőként felhasználó, szubverzív újraírás feminista szövegét is. Egyszerre éli át az identifikációt és az ön/metareflexiót. Hierarchikus viszonyról azért nem igazán beszélhetünk, mert a feminista bifokális revízió mindig inherensen magában foglalja a miópiás olvasói pozíciót, hiszen még az esetleges

---

<sup>25</sup> A bifokális látásmód fogalmát Susan Rubin Suleiman is használja egy kissé más szövegkörnyezetben. Suleiman Gertrude Stein *bipoláris szépség* fogalmát és Roland Barthes *studium* és *punctum* terminusait „egy tekintetbe” olvasztva, a *bifokális látásmódot* olyan kettős tekintetként definiálja, mely ötvözi a hagyományos tapasztalatainkban megerősítő, elfogadott, kanonizált esztétikai ideál megnyugtató, klasszicizáló kontemplációját a nyugtalanítóbb, kortárs küzdelemmel, mely farkasszemet néz az irritáló, invenciózus, trükkös és szokatlan, (poszt)modernül alternatív anti-esztétikával. Suleiman 1994: 147.



feminista szubverzív olvasói megvilágosodás előtt, *már eleve mindig is (always already)* észleli az eredeti, konvencionális nőies szöveget, mely a társadalmi nem ideológiai technológiájának textuális manifesztációjaként mindig is már kötelezően előíróan, normatívan és elvakítón nőies szubjektumként, nőies olvasatra interpellálja a nőolvasót. Így lehet a bifokális látásmóddal olvasó befogadó egyaránt hagyományosan nőies (szöveget) élvező, laikus olvasó és a különbséget érzékelő, szövegiségre és nőiségre reflektáló, a folyamatban lévő szubjektumot és jelentést realizáló/mozgató, tudatos női (feminista) olvasó. A bifokális nézőpont interpretatív élvezete, a Wayne C. Booth által leírt ironikus perspektívához hasonlóan, az optikai illúzió felismerés – dekonstrukció – rekonstrukció – úrafelismerés játékos örömet, trükkös folyamatát idézi. A hierarchikus *vagy-vagy* helyébe a *mind-mind, is-is*, a nőies és a feminista olvasat váltakozásának, egyidejű lehetőségének tudata, a kettős látás tudatos képessége, és a két perspektíva, a nőies hagyomány és a feminista újraírás közt az egymást erősítő összevetés revíziókész kilátása lép.<sup>26</sup>

Ahogy Shoshana Felman rámutat, a *nőként beszélés* szorosan összefügg az elméleti diszkurzus, a teoretikus állásfoglalás kérdéseivel. Hiszen korántsem mindegy, hogy a *nőként beszélő* a „férfiak nyelvét beszéli, vagy a nők csendjét szólaltatja meg,” hogy a nők *helyett*, a nők *érdekében*, vagy épp a nők *nevében* beszél, hogy biológiai körülmény vagy stratégiai pozíció, anatómiai vagy kulturális tényezők eredménye-e megszólalásmódja.<sup>27</sup> Felman szerint dilemmáink feloldásához elsőként a dichotóm oppozíciók

---

<sup>26</sup> Ld. Kérchy 2005.

<sup>27</sup> Felman 1975/1997: 385

erőszakos hierarchiájától, a szöges ellentétek (Férfi/Nő, Beszéd/Csend, Jelenlét/Hiány, Azonos/Különböző) vezérelte metafizikus logikától kell szabadulnunk. Ennek fényében kevésbé meglepő, hogy az *olvasóközpontú feminista narratológia* újabb irányzatainak elsődleges célja egy a feminista elméleti alapokon nyugvó, de ténylegesen a befogadók, értelmezők változó s heterogén közege felé forduló *kritikai diszkurzusanalízis (CDA)* empirikus kutatásának kidolgozása. A túlteoretizálás, a tudatos, elitizált, profeszszionális olvasói módok preferálása és csupán a kritikus olvasatának közlése *helyett* igyekeznek fény deríteni a női olvasatok, olvasási stratégiák valódi sokféleségére.<sup>28</sup>

### 5. Test-szöveg-fel(f)eslés.

#### **Egy feminista korporeális narratológia lehetőségei**

A (feminista) narratológia egyik legérdekfeszítőbb újabb irányzata a *test-tudományok (body studies)* köpönyegéből előbújt *korporeális narratológia*, mely fókuszában az emberi test, mint ideológiai produktum és ellenproduktív potenciállal bíró matéria, mint narratív konstrukció és narratíva generátor szöveg-szervező/bomlasztó, jelentés(de)konstruáló elem áll. Ilyen irányú, test és narratíva viszonyára koncentráló vizsgálódások jellemzik az utóbbi évtizedekben nem csak a feminista de a társadalmi nemmel és a tágabb értelemben vett megtestesült szubjektummal foglalkozó elméleti elgondolásokat is – ámde a *korporeális*

---

<sup>28</sup> Ilyen jellegű Barát Erzsébet innovatív értekezése, melyben magyar nők élettörténeteiben vizsgálja a nem-elnyomó hatalmi viszonyokra irányuló diszkurzív egyezkedéseket egy kapcsolatiságra épülő identitás-modellt felvázolva. Barát 2000.

*narratológia* valamilyen oknál fogva mindezidáig nem vált a test-tudományos projektek bevált terminusává. A terminust elsőként felvető Daniel Punday szerint a testről alkotott elképzeléseink és leképezéseink meghatározzák történeteinek cselekményét, jellemábrázolását, helyszínválasztását, térszerkezetét és más narratológiai szempontból érdekes megfontolásokat, mint például a szerző, a szöveg, a szereplő és a befogadó az olvasás során létrejött meghitt kapcsolatát, melyről a szövegben rejtőző, az értelmezés során aktivált érzéki, *korporeális atmoszféra* gondoskodik.<sup>29</sup> Véleményem szerint még sokkalta izgalmasabb az a hatás, amelyet az ábrázolt test gyakorol ábrázolási módjára, reprezentációjának stílusára, elbeszéltségének narratív struktúrájára. Érdemes lehet tehát megfontolnunk Gilles Deleuze és Félix Guattari programját: a konvencionális hierarchizálástól eltekintve, közvetlen összefüggéseiben és kölcsönhatásaiban vizsgálhatjuk a tartalmat és a stílust,<sup>30</sup> az egyes textusokat az „irodalom-gép” ötvözte intertextuális egységként olvashatjuk össze(-vissza), miközben kamatoztathatjuk a test metaforáit a szöveg azonosítása és megkülönböztetése céljából. Ennek megfelelően a *korporeális narratológia* alapvető elgondolásában a test ugyan diszkurzív módon konstituálódik, ugyanakkor azonban olyan materiális entitásként is funkcionál, mely a szövegből örökkön kitüremkedő, kontrollálhatatlan korporealitása révén képes felülmúlni, felforgatni az ideológiai inskripciót, a logo/andro-centrikus patriarchális narratívát, egy *másik, szomatizált test-szöveget* előidézve.

---

<sup>29</sup> Punday 2000.

<sup>30</sup> „Nincs különbség aközött, amit egy könyv mond, és ahogy mondja.” Deleuze & Guattari 1980: 10.

Arról van szó, hogy a valóságról alkotott képünket befolyásolják a rendelkezésünkre álló diszkurzusok és reprezentációs konvenciók, azonban ezekre a nyelvi megnyilatkozásainkra, jelentés-adásainkra pedig – az ideológiai manipuláción kívül – a transz-diszkurzív testi élményeink is jelentős hatással vannak. A nyelvi és a képi fordulatot követő *testi fordulat* (*corporeal turn*) a „természetes nyelv perceptuális orientációjú teoretizációjának”<sup>31</sup> igényét hozza magával. A fenomenológia, a materialista szubjektum elmélet, a korporeális feminizmus, vagy a kognitív nyelvészet neurológiai kutatásai mind a nyelvi jelet motiváló nem-nyelvi, testi, érzéki percepció/produkció/interakció nyomába erednek.

Figyelembe véve azt a nyugati kulturális klisé, mely a nőt tárgyiasított, irracionális testiségével társítja s így megfosztja az au(k)toritást, a megszólalás, a szubjektivitás privilegiált pozícióitól, nem meglepő, hogy a feminista gondolkodás számos irányzatának visszatérő dilemmája a test-szöveg reláció. Egyéb női narratívákkal kapcsolatos feltételezések is sürgetik egy *feminista korporeális narratológia* kidolgozását; mint az az önellentmondásos tendencia mely során az ideológiailag korlátozó testbezártsága ellenére a modernistán az önazonosság meghatározására vagy a posztmodernistán önreflexióra törekvő (autobiografikus) nőirodalmi szövegekben gyakran a test(iség) lesz a narratív identitás elsődleges talapzata, primér (női)szövegmotorja. (Séllei 1999, Smith 1993)<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Ruthrof 2007: 13

<sup>32</sup> Az már más lapra tartozik, hogy a tudatos feminista szerzői intenció, az öndekonstruáló szövegmozgás vagy a kulturálisan kondicionált olvasói elvárásai horizontnak tudható-e be a *test-szöveg* összefonódása.

Az angolszász recepcióban kissé hamisan homogenizált „új francia feministák” szemében a maternális, libidinális, rekonstruktív potenciállal rendelkező *női testből/testről való írás* – a cixous-i *écriture féminine*, az Irigaray-féle *taktilis írás* vagy a kristevai húsbavágón *forradalmi költői nyelv* – olyan radikális felforgató erővel bír, amely a patriarchális hegemonia diszkurzív hatalmi technológiái, a publikus elhallgattatás, a kánonból való kirekesztés, az ideológiai felülírás ellenében képes felbomlasztani a hagyományos (férfi)diszkurzus, az androcentrikus narratíva fogalmait, feltevéseit és struktúráit.<sup>33</sup> Később, a posztstrukturalista feminizmus számára a látszólagos ellentmondás a test diszkurzív és materiális volta között nem csak hogy elképzelhető, hanem egyenesen a női szubjektivitás paradox lételményének meghatározó sajátossága – mely konvencionálisan feminizált, objektifikált, *testiségével* azonosított és ugyanakkor (De Lauretis gender ideológiai technológiájának ételmében) maszkulinizált, *szövegbe foglalt* szubjektumként interpellálódik.<sup>34</sup>

Épp ezt a női heterogeneitást szem előtt tartva állíthatjuk, hogy a feminizmus egymással szembenállóként

---

<sup>33</sup> Ld. Marks & Courtivron 1980.

<sup>34</sup> Hasonlóképp ellentmondásos az a mód, ahogy a posztmodernista feministák a nőt megglehetősen marginalizáló (a nőt hiányként, metaforaként vagy fétisként tételező) teóriákat hasznosítják újra, Derrida logocentrizmus megingatását vagy hierarchikus bináris oppozíció destabilizációját, Foucaultnak a kirekesztés hatalmi technológiáira irányuló történelmi feltárását, vagy Lacan az *én* fiktív voltára vonatkozó tézisét továbbgondolva körvonalaznak egy a nőiség heterogén, komplex tapasztalatára reflektálni képes feminista megközelítést, és nem tartják ezeket az irányzatokat egymással összeegyeztethetetlennek.

értelmezett irányzatait egymás kiegészítő stratégiákként kellene alkalmaznunk, a Kiss Attila posztszemiotikája által leírt szubjektum *makrodinamika* illetve *mikrodinamika*<sup>35</sup> összefonódás mintájára. Míg a Bordo, Butler, De Lauretis és Grosz neve által fémjelzett Anglo-Amerikai materialista feminista *gender studies* a feminizált szubjektum társadalmi-történelmi-ideológiai preskripcióira, a hatalom-tudás-diszkurzus-reprezentáció és szubjektum konstitúciók összefüggéseire koncentrálnak, addig a francia feministák, Cixous és Irigaray *études féminines*-je és Kristeva *sémanalyse*-e a szubjektum pszichoanalitikai aspektusára, az ösztönenergia-áramlások, a testi késztetések, vágyak és az elfojtás-szocializáció-szimbolizáció kapcsolataira, az identitáskrizis és jelentésválság viszonyaira összpontosítanak. Az első megközelítést nevezhetnénk a *testre/testről írt szöveg* teóriájának (a fegyelmezett, társadalmi nemmel ellátott test ideológiai inskripcióinak felfedése és felülvizsgálata: *korporeografikus metafikció*), míg a másik lehet a *testből írt szöveg* teóriája (a korporeálisan motivált költői nyelv forradalmi felforgató erejének feltárása: *test-szöveg*). Hangsúlyozom, hogy mindkét esetben szövegről van szó, az más kérdés, hogy a testből és testről írt szöveg merőben másképp szól, összefonódásuk viszont, véleményem szerint, kétségbevonhatatlan.

Mindez a szépirodalmi szövegre vonatkoztatva annyit tesz, hogy attól még, hogy a test ideológiailag kódolt és szövegbe öltöztetett,<sup>36</sup> még korántsem jelenti, hogy a

---

<sup>35</sup> Kiss 1995: 15.

<sup>36</sup> S a posztmodern regény önironikus, önreflexív vállalkozása gyakran épp ennek az ideológiai kódoltságnak, szövegbe öltöztettségnek kitakarására tör!

szöveg-szövet nem tartalmazhat szakadási felületeket, kilengési lehetőségeket (pl. az önirónia s metaszövege is egy ilyen törésvonalat rajzolhat), illetve nem jelenti, hogy a megbolygatott, kényszeresen újrannarrált, túlírt de vég-ső soron kimondhatatlan, felesleget hagyó test nem lehetne önálló életre, s ne avanzsálhatna pusztán ábrázolt, szemiotizált státuszból performatív, *szöveg-szomatizáló* entitássá, olyan textuális motorrá, mely struktúrát, cselekményt s stílust egyaránt formáló, szöveg-szövő-felfejtő motorként funkcionál.

Mindez persze visszhangozza Kristeva tézisé a pszichikai és jelölő folyamatok két alapvető modalitásának összefonódására vonatkozóan. A heterogén testi folyamatokat, ösztönöket, áramlásokat magába foglaló *szemiotikus* ugyan a *szimbolikus* rendbe való belépéssel, a nyelvhasználat bevezetésével, az illuzórikus homogén szubjektum létrejöttével elfojtódik, azonban a *szemiotikus* energiaként továbbra is a jelölést meghajtó vágy forrásaként funkcionál. Transzdiszkurzív, korporeális ritmus, ismétlés, zeneiség, forradalmi költői nyelv formájában folyamatosan táplálja és aláássa a *szimbolikus* nyelvi rögzítéseket és jelentéseket, örömteli többértelműséget vagy nonszenszet produkálva. Kristevánál ez a nyelvben inherens „belső felforgatás” során a megnevezhetetlen, a jelentés-maradvány a test alakját ölti, mely a diszkurzus destabilizációja mellett egyszerre vezet identitáskrizishez és társadalmi struktúrák illetve ideológiai intézmények válságához.<sup>37</sup>

Az angolszász poszt-strukturalistának nevezhető feminista teoretikusok valami hasonló mellett érvelnek, mikor a szöveget a test ideológiai diszciplinájának eszközeként,

---

<sup>37</sup> Kristeva 1985.

és a testet (és társadalmi nemet) pedig mindig is már (*always already*) nyelvi-társadalmi-kulturális konstrukcióként kezelik, *ugyanakkor* azonban számukra a test ellen is áll a totalizáló jelentésbe zárásnak, és korporeális performativitása révén képes szembeszállni a regulatív diszkurzusokkal. Az „ellenírás” palimpszesztikus, többhangú szöveget vagy parodisztikus és politikai töltetű meta-narratívát produkál,<sup>38</sup> olyan „hasbeszélő textust,” ahol a test kiszól a szövegből. Ennek megfelelően lesz a posztstrukturalista feminizmus számára lényeges a test többretegűségének megkülönböztetése s heterogén entitásként, szövegbezárt és szövegformáló dinamikus folyamatként való körvonalazása.<sup>39</sup>

Találó Elisabeth Grosz *korporeális feminizmusának* megfogalmazása: bár nem létezik egy kulturális inskripcióktól, reprezentációktól, társadalmi konstitúciótól mentes, pusztán valós anyagi test, azonban a test nem is teljesen magatehetetlen, indifferens entitás. A test működését interaktivitás, egyfajta *ellenproduktivitás, re-inskripció*s

---

<sup>38</sup> Vö. Butler 1990.

<sup>39</sup> De Lauretisnél a női szubjektum egyszerre kell, hogy azonosuljon az ideológiailag infiltrált reprezentációkon keresztül univerzalizált, mitizált, homogenizált, esszenciális nőiességgel, melyet a nagybetűs Nő sztereotípiája szimbolizál, és a kontrollálhatatlan, heterogén, akár nőietlen testi valósága mozgatta *a-womanhood*, egy-nőség egyedi identitásával. Hasonlóképp, Sidonie Smith különbséget tesz a kötelezően előírt *kulturális testet-öltés (cultural embodiment)* korporealitást neutralizáló, fegyelmező inskripciói közt és annak belső ellentmondásainak felismerése eredményezte groteszk *testvesztés* vagy épp az elégtelenül kirekesztett testiség motiválta, identitásújraíró, deviáns *újramegtestesülés (dis/re-embodiment)* közt – hangsúlyozva a különböző testtapasztalatok szimultaneitását.



*potenciál* jegyzi, képes kiszámíthatatlan jelentések létrehozására, a bezárására törő keretek kitágítására. Grosznál a külső/belső, szellem/test, hatalom/vágy, ideológiai inskripció/szubverzív újra(túl)írás vagy kimondhatatlanság konvencionális oppozíciók ellentétpárjai helyett Moebius tekercs-szerű, egymásba-fordulásként, összefonódásként artikulálódnak. A test több mint feliratra váró üres lap: az is különös jelentőséggel, szövegformáló hatással bír, hogy az ideológiai inskripció szövege milyen anyagú (test)felületre íródik rá. A Moebius tekercsben a külső belsővé fordul: a felület felirata pszichikai interioritást képez, ugyanakkor a belső is külsővé válik: a megélt anyagi testi valóságunk megtapasztalása is hatással van arra, milyen szöveget és tudást formálunk a világról.<sup>40</sup>

A szépirodalmi szövegre visszatérve, Peter Brooks terminusait továbbgondolva, szemrevételeznünk kell a szövegben megjelenő *test szemiotizációját* mellett a testre/ről írt *szöveg szomatizációját*, mikor a kimondhatatlan és így kényszeresen újramesélendő testi jelenlét a reprezentáció tükörsímaságát megtörve életre/prezenciára kelve, szöni, szervezni és felfejteni, kuszálni látszik a narratíva szövetét. Bár Brooks ígéretes csapást jelöl ki, azonban a *Test Mun-ka: Vágytárgyak a modern a narratívában* című művében maszkulin perspektívából, szinte monomániásan csupán a vágyott-vágyódó, eroticizált testek leleplezésére koncentráls figyelmen kívül hagyja a test egyéb szövegbomlasztó materiális, metamorfikus megmozdulásait. A test szemiotizációjának feltárása során egy végső, húsba írandó igazságot igyekszik felfedni, holott a test – különösen

---

<sup>40</sup> A testi lét ilyen tétjére hívja fel a figyelmet a feminista „breasted experience in a phallic society” fogalma, ld. Young 1990.

a marginalizált szubjektum diszkurzusában – soha nem pusztán szimbólum (az Igazság Zálaga). Korporeális lokalizációja materiális tétellel, személyes/kollektív etikai töltettel bír, és olyan performatív, destabilizáló játéklehetőségekkel kecsegtet, melyek a végső igazság, a statikus test és a fix identitás, vagy a zárt szöveg kategóriáit egyszerre képes megkérdőjelezni. Brooks és Punday szemiotizációt és szomatizációt egyaránt szerzői intencióval társítanak, nagyobb hangsúlyt fektetnek a „szöveg testre kerülésére” mint a „test szövegbe kerülésére,” számukra a test szövegmotorrá válása annyit tesz, hogy a vágyott test(i) megismerés(e) egybeesik a szövegben zajló jelentéslétrehozási folyamat magunkévá tételével. Jobbára tematikára koncentráló, a „hogyan” helyett kifejezetten a „mi”-re (a reprezentációs mód helyett a reprezentált tárgyra) fókuszáló<sup>41</sup> analitikusként megelégszenek az ábrázolt testek titkainak kikémlelésével, de sosem jutnak el azokig a pontokig, ahol a diszkurzív destabilizáció csúcspontján maga a narratíva vetkőzne ki valóban önmagából. Olvasatomban azon a problematikán túl, hogy a szemiotizált test hogyan hoz létre jelentést, még sokkal nagyobb kihívás annak vizsgálata, hogy a textust szomatizálva hogyan fejt fel a jelentéseket, hogyan bolygatja-bujtja fel a szimbolikus reprezentációt korporealitásának szövegbekeretezhetetlen, túlcsonduló üledékével. A szöveg szomatizációja a textuális törésekben és hézagokban, a narratív botlásokban, túlírásokban és vakfoltokban, vagy a különféle költői figurákban, trópusokban és retorikai manőverekben érhető tetten. Az érzékekre ható, szenzoriális részlet-gazdagság, az élénken szimulált oralitás, a megtestesült hang, vagy az öngerjesztő mágikus

---

<sup>41</sup> Punday 2000: 1.

(szó)képvilágban az átvittértelműség túlburjánzása vagy a metaforák sorozatos szó-szerinti megvalósulása is mind narratív motorként funkcionáló testiséget hívhatnak életre. (Mindez a test-szövegtevékenység a szerzői intenciótól függetlenül, sőt annak dacára is felszínre kerülhet – már amennyiben az olvasó hajlandó vagy képes aktiválni a test ezen *másik* szövegét).

Egy *korporeális narratológiai* megközelítés során a *test szövegének* és a *szöveg testének* szimultán vizsgálatáról van szó, hiszen a szöveget szükségszerűen reflexióra készítetik az *individuális* szocializált testet szabályozó kulturális *inszkripciók* és ideológiai *preszkripciók*, ugyanakkor motiválják a transz-diszkurzív, ellen-produktív, felforgató ösztönkésztetések, vágyak, félelmek gerjesztette (*test-beszédes*) testi mozzanatok, korporealitás-generálta szubverzív újra/felülírások is. De ugyanaz a szöveg a meglévő marginalizált vagy kanonizált *kollektív* textuális *korpuszhoz*, egy (nő)irodalmi hagyományhoz vagy annak hiányához is viszonyítja magát. Olyan több szintű *korporeografikus metafikció* nyomába szegődhetünk hát, mely egyszerre reagál a test megszövegezésére és a szöveg materiális megtestesülésére, egyszerre kritizálja a szocializált, diszciplinált testek és a kanonizál(a)t(lan) szövegkorpuszok manipulációit és lázongásait.

A kortárs magyar irodalomkritikai, elméleti írásokban is fellelhetünk a *korporeális narratológiával* kacérkodó kísérleteket. A következőkben, a saját gyakorlati eredményeim felvázolása előtt, néhány reprezentatív példát idézek meg a teljesség igénye nélkül, csupán a csapásvonal meglétét megvilágítandó. Zsadányi Edit már említett könyvében Gordon Agáta *Kecskerúzs* című regényében a kiazmus figuráját (az ismétlés és a kihagyás alakzatainak kombinációját)

olvassa a szöveg domináns metaalakzataként. A kiasztikus szerkezetek az eldönthetlenség játékát idézik elő egyrészt a lineárisan előrehaladó olvasást gátolva, másrészt pedig a szereplők testére vetülve. Két leszbikus pár egy-egy tagja egymásba szeret, s éjszaka egymás mellé feküdve testeikkel rajzolják ki a kiasztikus alakzatot. A folytonos kifordításos játékban a másság és azonosság fogalmai elveszítik éles határukat, úgy hogy az olvasó is a *másik* helyében találja magát. Zsadányi gyönyörű megfogalmazásában:

Az állandó előre- és hátralépés közben, ahogy haladunk az olvasásban, olyan érzésünk támadhat, mintha erdőben járnánk, és az ágak és bokrok szét-hajtásával próbálnánk továbbjutni. Így a „séta az erdőben” olvasásallegória kezd kibontakozni, amely az olvasásnak azt a jelentéslehetőségét is felerősíti, hogy meg is sérülhet az ember. Az olvasás akár veszélyes és fájdalmas tevékenység is lehet. Vagyis a szöveg testközelbe kerül, a befogadó bevonódik a szövegjátékba és a szöveg veszélyeibe is. Szinte a saját bőrén érzi a kifürkészhetetlen testi vonzalmak erdejének csábítását és veszélyét.<sup>42</sup>

Séllei Nóra izgalmas tanulmánya Sylvia Plath *Üveg-búra* című regényének szövegében vizsgálja a test megjelenítését, a számtalan diszkurzus, metaforarendszer és szemantikai mező által leírt, részben változó testképet; a társadalmilag elvárt nőies testideál lehet(etlen)ségétől kezdve, a neurotikus testképzet-vesztés és hiányon át, a megtestesült-szelf-képzésre képtelen szimulákrumszerű test(kép)ig. A női test kulturális meghatározottságát jegyzi

---

<sup>42</sup> Zsadányi 2006: 76.

„fedettsége”, a *ruházat* mely jelrendszerként funkcionálva előidézi, hogy a szereplő próbababává, eredeti nélküli szöveggé, képpé váljon, „a szimulákrum valóságává és utánzatává, ha úgy tetszik, a valós sivatagává”<sup>43</sup>. A nőiség és szerzőség identitás verziói közt őrlődő főhősnő Esther Greenwood szétszórja, elcseréli, kölcsönveszi ruháit, mert tudatában van, hogy akármit is vesz fel, az öltözet „írja” a testet, kulturális szöveggé változtatja, miközben ő épp az előírt jelentések alól szeretne kibújni, arra tesz kísérletet, hogy saját szövegét írja, akár teste és énje szétesése árán is.

Kiss Attila Atila Kármán József szépprózájának a *Fanni hagyományainak* tulajdonít különleges, kettős narratológiai státust. Naplóként az autentikusan reprezentálható, a gyóntatás és analízis önelbeszélésre-készítő ideológiai technológiái által korrigálható, önreflexív, „önazonos” szubjektum elfogadására hívja az olvasót. Ugyanakkor a reprezentált szubjektum serdülő lányként megtestesíti mindazt a szexualitásában kontrollálhatatlan, áruértékében rögzítetlen, válságos heterogeneitást, amit a modern polgári társadalom szubjektuma kirekeszt, elfojt magában egy biztonságos, „normális” identitás létrehozása érdekében. Kiss szerint a Fanni magánéletéből kikukucskált „falatkák” ugyan elég *abjektek*<sup>44</sup>, „ízletesek” ahhoz, hogy „a naiv olvasót *bevonják* és perverzióit kielégítsék, a szöveg egésze azonban nem válik felforgatóvá”<sup>45</sup>, mert a női test alapján elhallgattatik, s a „határeset-szubjektum” gondolatainak szubverzív elemei nem kerülnek fantáziáiban megvalósításra. A kristevai értelemben „folyamatban-lévő”

---

<sup>43</sup> Séllei 2002: 127.

<sup>44</sup> Vö. Kristeva 1982.

<sup>45</sup> Kiss 1996: 49.

és „nyitott pszichikus szerkezetű”<sup>46</sup> „édesen szenvedő”<sup>47</sup> serdülő tehát teljes ideológiai bekebelezésre kerül, hogy a negatív példa által/ellenében konstituálódhassék a befogadók számára felkínált stabil, szimbolikus szubjektumpozíció.

Jómagam a posztmodernista, feminista, mágikus realistaként kanonizált brit író, Angela Carter szövegeinek *korporeális narratológiai* elemzésével kísérleteztem. A *groteszk* sokarcú jelenségének fikcionális manifesztációit vizsgálva úgy találtam, hogy akár a társadalmi rend közösségi felforgatását jegyző *karneváli groteszk*, akár az individuális pszichés krízist előidéző groteszk *abjekt* tematizálódik, mindkettő a korporealitás élményéből táplálkozik, és feltétlenül nyomot hagy a megtapasztalását narráló szövegen. A kontrollálhatatlan, metamorfikus korporealitást szemiotizáló költői alakzatok, a hiperbolák, a katakrézisek, a hangutánzások, túlírások/elhallgatások révén, ha csak pillanatokra is, féktelenné, önellentmondásossá válhat a szöveg, és így a narrált groteszk test alakját öltheti. Carter regényeinek hősnői – az *Éjszakák a Cirkuszban* főszereplője, Fevvers, az óriásakrobata madárnő; az *Új Éva Passiójában* Eve/lyn, a nőgyűlölő férfiből bosszúszomjas, militáns feministák által tökéletes nővé operált picaro/a; vagy a *Bölcs Gyermekekben* Dora és Nora Chance, a hetvenes éveit taposó *femme fatale showgirl* ikerpár – szokatlan, zavarba ejtő, folyamatosan átváltozásban lévő, feltűnő és eltűnő *testeik* szövegmotorként funkcionálnak. Lehetővé teszik az egyes szám első személyű retrospektív elbeszélésekben a performatív identitás,

---

<sup>46</sup> Vö. Kristeva 1995: 136.

<sup>47</sup> Kármán 1974: 26.

a többarcú (ideológiailag körülhatárolt és határsértőn újra-megtestesült) szubjektum, és a heterogén (diszkurzívan megkonstruált és a nyelvet „hasbeszélőn” felforgató) testiség körvonalazását. Mi több, a carteri hősnők összefonódó *corporeális és textuális performanszai* magát a narratívát is mutatóként, előadásként, csábításként, trükként, vagy káprázatként állítják/adják elő – azt mintegy az elbeszél, illuzórikus látványossággént re/dekonstruált groteszk testükhöz „igazítva”.

A test és a szöveg viszonyára koncentrálnak *corporeális narratológiai* elemzések mindenképp érdekes felfedezésekhez vezethetnek, pláne, ha a feminista megfontolásokat is szem előtt tartjuk. Az *Új Éva Passiójában* Eve/lynt akarata ellenére operálták nővé, szenved, nem találja a hangját. Hol macsósan, mizogün, hol sziruposan feminin, hol már-már feministán önironikus módon beszél: elbeszélői stílusában ráismerhetünk nemi identitás válságának nyomaira. Azonban nem jelennek meg expliciten tematizáltan szövege tartalmi szintjén az erőszakos feminizálás okozta testi következmények (a test diszmorfia: a kegyetlen test-torzításokban manifesztálódó, félreformált test/én kép és az általa előidézett drasztikus étkezési rendellenességek, a kényszeres zabálás és stimulált ürítés bulimiás szimptomái). Csak egy, a finom textuális jeleket összeolvasó szövegközelí olvasat fedheti fel, hogy teste valós, drasztikus metamorfózist a fájdalom topográfiáját rajzoló útjának emblemikus állomásai viszik színre azzal, hogy felöltik a fetiszált, fragmentált, eltorzított női test részeinek alakját. Az elemésztő *vagina dentatát* megtestesítő New Yorktól az öklendező, okádó *száját* formáló óceán-parti barlangig vezető út cselekménystruktúrája, valamint a felzabálás-kiöklendés képeit rendező, bonyolult bulimiás szimbólumrendszer és

a szentimentális-szószátyár és szikár-objektivitásorientált hangnembváltakozás hívják életre a traumatizálón önellentmondó nőiesség elvárások és vágyak közt önmagát szétszakító testet. A sztereotipizáltan „nőies” és „férfias” beszédmódok túljátszott pólusai közt való vacillálás imitálni látszik a társadalmi neme diktálta (diszkurzív)pozíció ellen lázadó, kényszeresen-kompenzálásképp, zabáló (és koplaló) majd öklendező bulimiás testet. Stílus és struktúra tesztetik meg a patologizáltan nőiesített testet, az inherensen maszkulinizált autoritás (test-kontroll) és aktivitás (testi örömök) iránti vágyak közt gyötrődő női szubjektum testiséggel-társított (falánk) és tárgyiasított, elnémított (koplaló, kilökö) testét. Absztraktabb szinten, és a jellemrajzon messze túllépve, a felfal(at)ást és kilök(őd)ést tematizáló és előadó narratív oszcilláció modellálja metaforikusan azt is, ahogy a test-fegyelmező ideológiai technológiák egyaránt kannibalisztikusan bekebelezik és megundorodva visszaöklendik, kivetik a zavaró, fegyelmezni vágyott, „megemészthetetlennek” bizonyuló korporealitást.

Az *Éjszakák a Cirkuszban* szárnyas, óriás, cirkuszi kötéltáncosnője, Fevvers diszkurzusában a szószátyár „túlírások”, a költői képek, illetve képzavarok halmozásai a kacagógörcsben fetrengő, avagy az infantilisen játékos puszta életörömtől (*joie de vivre*) mozgatott, önfeledt testet modellálják. Még markánsabban példázza a kristevai szimbolikusba beszüremelő szemiotikus mintájára működő test-szöveget, mikor a komplex, túlírt, körmondatok diktálta tempó, a textus orális kvalitásainak kiélvezésére invitáló komikus szöveg a nevető test ritmikus mélylélegzését adatja elő a (fel)olvasóval.

A *Bölcs Gyermekek* kacérkodó öregasszony ikerpárjának, a nyugdíjas revütáncosnő Nora és Dora Chance-nak



flörtölő narratívája – teli olvasóval-incselkedő (*reader-teaser*), mesemondón pletykálgató és titokzatosan elhallgató elbeszélői gesztusokkal – a kacsintgató, riszáló, csábítgató és visszautasító kokett test alakját ölti fel. Az ígéretgató-titkolódzó, csalfán füllentgető, feledékeny szöveg, az önelbeszélés sminkszerű, stilizált *make-up*ként való konstituálása felveti azt az eshetőséget, hogy a csábító test ilyenén szövegbe türemkedése tudatos feminista stratégia, mely egyaránt szorgalmazza a nőies hagyományban állást és az önironikus reflexiót is felismerő *bifokális interpretációs perspektívát*, az enigmát megmagyarázatlanul, kijavítatlanul hagyó *feminista episztemológiát*, a szolidáris gondoskodásra építő *feminista etikát*, a másikat önmagaként átölelő *freak identitás-politikát*. Ugyanakkor ennek a szövegnek is megvannak a maga kevésbé szándékoltnak tűnő, test-motiválta szövegbotlásai. A következetesen kitartott fikcionális önéletrajzi szövegben minden alkalommal, mikor testisége, testi valósága (kis és nagy halál, szexualitás és halandóság) kerül felszínre, úgy tűnik, mintha a narrátornak elakadna a szava. Hirtelen, szinte észrevétlenül, ha csak pillanatra is, de mintha valaki más venné át helyette a narrátori szerepet, hogy az önéletíró önfeledten belefeledkezessen testi élményébe, emlékezés helyett átadja magát az önkívületnek és a felejtésnek.

Meglátásom szerint, az egyes elemzett regényekben a hősnők elbeszélői stílusa az evő-ürítő testet, a nevető testet és a szexualizált női testet modellálja. Az egyes szám első személyű elbeszélő-hősnők ironikusan a patologizált nőies test vonalai mentén határozzák meg önazonosságuk. Az (önélet)író szubjektum aktivitásának és szerzőségének forrása épp az a női test lesz, mely korábban (nőiessége és testisége folytán) összeegyeztethetetlennek bizonyult az

au(k)toritás/aktivitás fogalmaival. Az elbeszélők író nők, akik írónővé válásuk, önmaguk (re)kreálta, újra-megtestesített identitásuk, sajátos, szövegforrásként felfedezett testük történetét mesélik. A kanonikus Szerző Neve<sup>48</sup> helyett pedig (ál)önéletrajzi szövegük védjegyeként az irreguláris testet helyezik: a zabáló-öklendező Eve/lyn bulimiás testével, Fevvers frenetikusan kacagó, infantilis vagy hisztérikus testével, a csábítgató Dora Chance pedig koros, nimfomániás testével jegyzi, 'írja alá' szövegét. Értelmezésemben a fantasztikus hősnők a mágikus és a valós közti határvonalat elmosva, a groteszk heterogén, sokarcú jelenségének különféle aspektusait testesítik meg – váltakozva magukra öltve a karneváli, az abjekt, a fenséges, a börtöleszk vagy a szimulákrum köntösét. A carteri hősnők testük deviáns, torz-nőies tulajdonságait középpontba állító, túljátszó, önironikus előadásával járulnak hozzá a korporeálisan motivált *test-szöveg* és a *szemiotizált* groteszk test deformációit, vonaglásait és grimaszait stilisztikai és narratológiai eszközökkel újrajátszó, meghökkentően önbomlasztó *szomatizált* narratíva létrejöttéhez. A többszörös játékos öndekonstruálás látványos előadásai (a test, a szöveg, és az identitás szétfeszítésének és átszervezésének aktusai) egyszerre rádirozzák és írják át a nőiesként kanonizált irodalmi korpuszt, a társadalmi nemek és műfajok hierarchikus kategóriáit (normatív identitás-sémákat, konvencionális interpretációs stratégiákat), a *fallogocentrikus diszkurzust* és az *écriture féminine*-t mint biológiailag predeterminált, egymást kölcsönösen kizáró fogalmakat, illetve a feminizált testiség/korporealizált feminitás és a (maszkulinizált) au(k)toritás összeegyeztethetetlen voltát.

---

<sup>48</sup> Foucault 1984.

## 6. Az olvasó teste

Zárszóként, de a lezárás igénye nélkül jegyzem meg még utoljára a *korporeális narratológia* lehetőségei kapcsán, hogy bár érvelhetünk úgy, hogy a *bifokális perspektíva* aktiválásához hasonlóan a *test-szöveg* megléte is lehet teljesen annak a függvénye, hogy az olvasó hajlandó, illetve képes-e beleolvasni a szövegbe a testet, ugyanakkor nem szabad arról sem megfeledkeznünk, hogy maga az olvasás, az interpretáció is bizonyos szempontból testi élmény. Az értelmezés során kialakított, létrehozott jelentéseket nagymértékben befolyásolhatja az, hogy az olvasó fázik-e vagy melege van, hogy éhes, jóllakott vagy gyomorrontásos, hogy egészséges-e vagy beteg, hogy szerelmes-e vagy, mondjuk, gyászol. Ily módon a befogadó aktuális testi állapota is szöveg/jelentésformáló erővel bír. További töprengésnek ad teret a szépirodalom olvasóra jellemző, alapvetően ellentmondásos testélmény. Egyrészt a fikció világába belefeledkezve egyfajta ön-kívületi állapot és testtudatvesztés lép fel, mikor egy jó regénybe belemerülve „elfelejtünk” enni, inni, aludni. Másrészt pedig nagyon is korporealitásunkra riasztó, valós testi tapasztalatként éljük meg az olvasás során elzsibbadt karunk, elgémberedett nyakunk, káprázó szemünk (– olyannyira, hogy az olvasmányélményt felidézve az átélt érzéki élmény is kísért, mint a gyermekkorunkban a balatoni strandon, a vakító napsütésben olvasott, tetemes méretű Nagy Indiánkönyv súlya, izzó-fehér-vöröse, izzadt testmelege). Mi több a könyvvel az olvasó már-már intim testi kapcsolatot tart fenn, újonnan megvásároltan kitárja és beleszaglász, tenyerében tartja, nyálazva lapozza, lapjait simítja. Ráadásul egyes műfajok, narratív modalitások szándékosan igyekeznek az intimitást biztosító, közvetlen

testi reakciókat kiváltani az olvasó bevonásának érdekében. A „jól bevált recept” szerint a populáris szentimentális irodalom és film (lányregény, szappanopera, Hollywoodi mozi) a meghatott könnyhullatást, míg a horror stílustár a lélegzet-visszafojtott megrökönyödést, riadozást kiváltva kerüli ki az intellektus ellenőrző szerepét, s paradox módon a „manipulált őszinteséget,” a „kalkuláltan spontán” testi-választ előidézve hozza meg a garantált sikert.<sup>49</sup>

A test szövegre/ben kifejtett hatását illetően további dilemma, hogy bár az írás és olvasás olyan kreatív tevékenységek, melyek segítségével kiléphetünk saját bőrünkől, megfeledkezhetünk saját háttérünkről, társadalmi nemi, szexuális, faji, nemzeti, vallási vagy osztály hovatartozásunkról, azonban az újabb politikai töltetű irodalom- és szubjektum elméletek hangsúlyozzák a történelmi pozícionáltság, a kulturálisan szituált tudás és kontextusban megtestesült szubjektivitás fontosságát is a jelentéslétrehozás során, a kritikai önreflexió és az etikai felelősségvállalás elengedhetetlen előfeltételeiként. Toni Morrison 1993-ban, Nobel díja átvételekor érzékletes, szimbolikus mesébe foglalja törődés, történet és test kapcsolatát. Meséjében a falu bölcseként tisztelt vak öregasszony látnoki képességeit hitetlen ifjak úgy kívánják próbára tenni, hogy testi fogyatékossággént kezelt másságával szembesítik a prófétát: arra kéri, hogy mondja meg, a kezükben tartott madár élő-e vagy halott. A vak vénasszony válasza, „Nem tudom, de azt tudom, hogy a kezetekben van. A ti kezetekben van” azt sugallja, hogy nem feltétlenül az Igazság feltárása a lényeg, hanem sokkal inkább a döntéseinkkel, képzeletünkkel, nyelv-használatunkkal, emberi kapcsolatainkkal járó fele-

---

<sup>49</sup> Erről ld. Zsadányi 2006: 22.

lősség bír tétellel. A gyerekek kezében rejlő madár egy maroknyi élet, megölhető vagy megölelhető, valamint a nyelvet jelképezi, mely egyszerre lehet cenzúrázott és elnyomó, vagy játékos, felforgatón költői és párbeszédre kész. Ahogy a halál az élet értelmét, a nyelv az élet mértékét adja meg. A nyelvet a kezünkben, a szánkban, a szívünkben tartjuk. Így nem tehetünk mást, *homo narrans*-ként egyre csak újabb történeteket mondunk, kell mondanunk.

### Hivatkozott irodalom

- ALTHUSSER, Louis (1998): Ideology and Ideological State Apparatuses. In: Julie, Rivkin & Ryan, Michael (eds.): *Literary Theory. An Anthology*. Oxford: Blackwell 294–304.
- BARÁT Erzsébet (2000): *A Relational Model of Identity: Discoursal Negotiations for Non-Oppressive Power Relations in (Researching) Hungarian Women's Life Narratives*. Kiadatlan PhD disszertáció. Department of Social Linguistics, Lancaster University.
- BELSEY, Catherine (1995): A szubjektum megszólítása. Ford. Pete Klára. *Helikon* 1–2: 14–34.
- BOOTH, Wayne C. (1974): *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BORDO, Susan (1993): *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Los Angeles: California University Press.
- BROOKS, Peter (1993): *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.
- BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge. Magyarul:

- Uő. (2006): *Problémás nem*. Ford. Berán Eszter és Vándor Judit. Budapest: Balassi.
- (1993): *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex.”* New York: Routledge. Magyarul Uő. (2005): *Jelentős testek – A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet, Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó.
- CARTER, Angela (1998): *The Passion of New Eve*. (1977) London: Virago.
- (1994): *Nights at the Circus*. (1984) London: Vintage.
- (1993): *Wise Children*. (1991) New York: Penguin.
- CIXOUS, Hélène (1975/1981): „The Laugh of Medusa.” In: Warhol, Robyn R & Herndl, Diane Price (eds.): *Feminisms, An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press. 334–350. Magyarul Uő. (1997): „A medúza nevetése.” Ford. Kádár Judit. In: Kiss Attila Atilla & Kovács Sándor s. k. & Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv. II.* Szeged: Ictus. JATE Irodalomelmélet Csoport 357–380.
- COWARD, Rosalind (1985): Are women’s novels feminist novels? In: Showalter, Elaine (ed.): *New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon 225–241.
- CULLER, Jonathan (1996): Reading like a woman. In: Eagleton, Mary (ed.): *Feminist Literary Theory: A Reader*. Malden: Blackwell 306–309. Magyarul Uő. (1997): Nőként olvasni. In: Uő.: *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a Strukturalizmus után*. Ford. Módos Magdolna. Budapest: Osiris 57–87. (= Horror Metaphysicae)
- (1987): *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.

- DE LAURETIS, Teresa (1984): Desire in Narrative. In: Uő: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 103–157.
- (1987): *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980): Rhizome. In: Uők.: *Milles plateaux*. Paris: Minuit 9–38.
- DUPLESSIS, Rachel Blau (1985): *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- FELMAN, Shoshana (1975): Women and Madness. The Critical Phallacy. *Diacritics*. 5.4: 2–10. Magyarul Uő. (1997): A nők és az örültség. A kritika téveszméje. Ford. Hódosy Annamária. In: Kiss Attila Atilla & Kovács Sándor s. k. & Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv. II*. Szeged: Ictus, JATE Irodalomelmélet Csoport 381–400.
- FETTERLEY, Judith (1978): *The Resisting Reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1997): Introduction: on the Politics of Literature. In: Warhol, Robyn R. & Herndl, Diane Price (eds.): *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press 492–501.
- FLAUBERT, Gustave (1990): *Madame Bovary*. [1857] Paris: P.U.F. Magyarul Uő. (1958): *Bovaryné*. Ford. Gyergyai Albert. Budapest: Európa.
- FOUCAULT, Michel (1980): Truth and Power. In: Gordon, Colin (ed.): *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972–1977*. Ford. Colin Gordon. New York: Pantheon 109–134.
- (1984): What is an Author? In: Rabinow, Paul (ed.): *The Foucault Reader*. Ford. Josué V. Harari. Harmondsworth: Penguin 101–121.

- GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan (1979): Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship. In: Uők. (eds.): *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press 45–92.
- GORDON Agáta (1997): *Kecskerúzs*. Budapest: Magvető.
- GROSZ, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- HARAWAY, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14/3: 575–599.
- HARDY, Thomas (1999): *Tess of The d'Urbervilles*. [1891] Köln: Könnemann. Magyarul Uő. (2007): *Egy tiszta nő*. Ford. Szabó Lőrinc. Budapest: Ulpus Ház.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- IRIGARAY, Luce (1985): *This Sex Which is Not One*. Ford. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press.
- JARDINE, Alice (1985): *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca: Cornell University Press.
- KÁRMÁN József (1974): *Fanni hagyományai*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- KÉRCHY Anna (2004): Corporeal and Textual Performance as Ironic Confidence Trick in Angela Carter's „Nights at the Circus.” *The AnaChronisT* 10: 97–125.
- (2005): Nőies-e a kortárs női irodalom? Átírás, újraolvasás, re-vízió. In: Lóránd Zsófia & Scheibner Tamás & Vaderna Gábor (szerk.): *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*. Budapest: L'Harmattan, Dayka Könyvek 101–112.



- (2006): Angela Carter's „The Passion of New Eve”: Grotesque Body Modification, Freaked Femininity and Narrative Self-Decomposition. In: Coelsch-Foisner, Sabine (ed.): *Fantastic Body Transformations in English Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER 89–107.
- (2006): Narrating the nervous, bulimic body-text in Angela Carter's „Passion of New Eve”. *Gender Studies Journal*. West University of Timisoara: Interdisciplinary Center of Gender Studies.
- (2007): *Self-freakings. Body-Texts in Angela Carter's Trilogy. Feminist Grotesque Bodies, Fictionalized Identities, and Somatized Narratives in „The Passion of New Eve”, „Nights at the Circus”, and „Wise Children”*. Szegedi Tudományegyetem. Kiadatlan doktori disszertáció.
- KISS Attila Atilla (1995): The Subject of Semiotics. In: Uő.: *The Semiotics of Revenge. Subjectivity and Abjection in English Renaissance Tragedy*. Szeged: JATEPress 15–23.
- (1996): Forró hideg falatok. A Fanni-féle szubjektum generátorról. In: Uő. & Hódosy Annamária: *Remix*. Szeged: Ictus. Irodalomelmélet Csoport 40–49.
- KRISTEVA, Julia (1980): *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ford. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell.
- (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- (1985): *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- (1987): „Stabat Mater.” *Tales of Love*. Ford. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press 234–265.

- Magyarul Uő. (1994): A szeretet eretnetikája. Ford. Gyimesi Timea. *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 40. 3–4: 491–509.
- (1995): Adolescent Novel. In: Uő.: *New Maladies of the Soul*. New York: Columbia University Press 135–154.
- LANSER, Susan S. (1986): Towards a Feminist Narratology. *Style* 20: 341–363.
- (1991): Towards a Feminist Narratology. In: Warhol, Robyn R. & Herndl, Diane Price (eds.): *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press 610–630.
- Magyarul Uő. (2002): Egy feminista narratológia felé. Ford. Gyuris Norbert. In: Bókay Antal et al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris 520–538.
- & BECK, Evelyn Torton (1979): (Why) Are There No Great Women Critics? And What Difference Does It Make? In: Uő. & Sherman, Julia A. (eds.): *The Prism of Sex: Essay in the Sociology of Knowledge*. Madison: University of Wisconsin Press.
- LECHTE, John & MARGARONI, Maria (2004): *Julia Kristeva. Live Theory*. London-New York: Continuum.
- MARKS, Elaine & DE COURTIVRON, Isabelle (1980) (eds): *New French Feminisms. An Anthology*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- McCONNELL-GINET, Sally et al. (1980) (eds.): *Women and Language in Literature and Society*. New York: Praeger.
- MEZEI, Kathy (1996) (szerk.): *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill/London.

- MILLS, Sara (1994): Reading as/like a Feminist. Uő. (ed.): *Gendering the Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf 25–47.
- MOI, Toril (1990): Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's *Dora*. In: Bernheimer, Charles & Kahane, Claire (eds.): *In Dora's Case. Freud-Hysteria-Feminism*. New York: Columbia University Press 181–200. Magyarul Uő. (1996): Szexualitás és episztemológia Freud Dórájában. Ford. Battyán Katalin. *Thalassa: Pszichoanalízis – Társadalom – Kultúra* 1: 21–36.
- MORRISON, Toni (1993): Nobel Lecture. Dec. 7 1993. *The Official Website of the Nobel Foundation*.  
<[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html)>
- MULVEY, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* (16. 3): 6–18. Magyarul Uő. (2000): A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. Juhász Veronika. *Metropolis. Feminizmus és Filmelmélet szám* 4: 12–23.
- P.BALOGH Andrea (2007): Népi-leszbikus szárny. A női szexualitás és az irodalomkritika v/izonyáról Gordon Agáta kapcsán. *Kalligram. Művészet és Gondolat* 73–83.
- PLATH, Sylvia (1971): *The Bell Jar*. London: Faber and Faber. Magyarul Uő. (1966): Az üvegbúra. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Európa.
- PUNDAY, Daniel (2000): A Corporeal Narratology? *Style Summer*.  
<[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2342/is\\_2\\_34/ai\\_68279073](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_2_34/ai_68279073)>

- RICH, Adrienne (1985): *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*. In: Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan (eds.): *The Norton Anthology of Literature by Women. The Tradition in English*. New York: Norton 2044–2056.
- ROOF, Judith (1996): *Come as You Are. Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press.
- RUTHROF, Horst (2007): Principles of Corporeal Pragmatics. *The Public Journal of Semiotics* I (2). (07): 12–30.
- SHOWALTER, Elaine (1985): Feminist Criticism in the Wilderness. In: Showalter, Elaine (ed.): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon 243–271. Magyarul Uő. (1994): A feminista irodalomtudomány a vadonban. A pluralizmus és a feminista irodalomtudomány. Ford. Kádár Judit. *Helikon* 4: 417–442.
- SÉLLEI Nóra (1999): „Lánnyá válik, s írni kezd”. 19. századi angol írónők. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- (2002): A fügefa és a fekete lakkcipő: A test jelentése és megjelenítése Sylvia Plath „Üvegbúra” című regényében. In: Rácz István & Bókay Antal (szerk.): *Modern sorsok és késő modern poétikák. Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesről*. Budapest: Janus/Gondolat 116–151.
- SMITH, Sidonie (1993): *Subjectivity, Identity, and the Body. Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Bloomington: Indiana University Press.
- STEVENSON, Anne (1979): Writing as a Woman. In: Jacobus, Mary (ed.): *Women Writing and Writing About Women*. New York: Barnes & Noble 159–176.

- SULEIMAN, Susan Rubin (1994): *Risking Who One Is: Encounters with Contemporary Art and Literature*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- YOUNG, Iris Marion (1990): *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- ZSADÁNYI Edit (2006): *A másik nő. A női szubjektivitás narratív alakzatai*. Budapest: Ráció.
- WATERS, Sarah (2004): *Tipping the Velvet*. London: Virago. Magyarul Uő. (1998): *Suhog a selyem, libben a bársony*. Budapest: Ulpius ház.

### **Tájékoztató irodalom**

- BAL, Mieke (1981): Notes on Narrative Embedding. *Poetics Today* 2.2: 41–59.
- (1986): *Femmes imaginaires. L'Ancien Testament au risque d'une narratologie critique*. Paris: Nizet.
- BARÁT Erzsébet & SÁNDOR Klára (2007) (szerk.): *A nő helye a magyar nyelvhasználatban. A Nyelv, Ideológia, Média Konferencia kötete*. Szeged: JATEPress.
- BARWELL, Ismay (1993): Feminine Perspectives and Narrative Points of View. In: Hein, Hilde & Korsmeyer, Carolyn (eds.): *Aesthetics in Feminist Perspective*. Bloomington: Indiana University Press 93–104.
- BÉNYEI Tamás (2003): Az angol regény »neme« – Etikett-regény és érzékenység-regény. In: Uő.: *Az ártatlan ország – Az angol regény 1945 után*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó 100–131.
- BOLLOBÁS Enikő (1981): Nő és költő egyszemélyben? – Konfliktusok Emily Dickinson, Sylvia Plath és Anne

- Sexton költészetében. *Filológiai Közlöny* XXVII.1–2: 93–98.
- BOOTH, Alison (1993): *Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- CAVE, Marianne (1990): Bakhtin and Feminism: The Chronotopic Female Imagination. *Women's Studies* 18: 117–127.
- DIENGOTT, Nilli (1988): Narratology and Feminism. *Style* 22.1: 42–51.
- FLUDERNIK, Monika (1999): The Genderization of Narrative. *GRAAT* 21: 153–175.
- GÁCS Anna (2002): *Miért nem elég nekünk a könyv – A szerző az értelmezésben, szerzőségkonceptiók a kortárs magyar irodalomban*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- HIRSCH, Marianne (1989): *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- HITE, Molly (1989): *The Other Side of the Story. Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative*. Ithaca: Cornell University Press.
- HOESTEREY, Ingeborg (1992): *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology*. Princeton: Princeton University Press.
- HOMANS, Margaret (1994): Feminist Fictions and Feminist Theories of Narrative. *Narrative* 2.1 (January): 3–16.
- IRIGARAY, Luce (1977): A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége. Beszélgetés. (Pouvoir du discours, subordination du féminin) Ford. Miklós Barbara. In: Csabai Márta & Erős Ferenc (1997) (szerk.): *Freud*

- titokzatos tárgya. Pszichoanalízis és női szexualitás..*  
Budapest: Új Mandátum 225–236.
- KISS Attila Atilla (2007): *Protomodern – Posztmodern. Szemiográfiai Vizsgálatok*. Szeged: JATEPress.
- LANSER, Susan (1988): Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology. *Style* 22: 1. 52–60.
- (1992): *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- (1995): Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology. *Narrative* 3: 1. 85–94.
- LÁSZLÓ János (1998): Identitás és narratívum. In: Uő.: *Szerep, forgatókönyv, narratívum*. Budapest: Scientia Humana 137–145.
- MCCONNELL-GINET, Sally et al. (1980) (eds.): *Women and Language in Literature and Society*. New York: Praeger.
- MARINOVICH Sarolta (2002): Az író nő, avagy egy írónő rémregénye: Sylvia Plath „Az üvegbura”. Rácz István & Bókay Antal (szerk.): *Modern sorsok és késő modern poétikák. Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesről*. Budapest: Janus/Gondolat 191–209.
- MENYHÉRT Anna (2000): Kaland és kánon. Feminizmus és irodalom. *Alföld* 10: 46–52.
- PALMER, Paulina (1989): *Contemporary Women's Fiction. Narrative Practice and Feminist Theory*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- PUNDAY, Daniel (2003): *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave. Macmillan.
- ROBINSON, Sally (1991): *Engendering the Subject. Gender and Self-representation in Contemporary Women's Fiction*. Albany: State University of New York Press.

- RUTHROF, Horst (1997): *Semantics and the Body. Meaning from Frege to the Postmodern*. Toronto: University of Toronto Press.
- SCHULLER Gabriella (2006): *Tükörképrombolók. A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban*. Theatron könyvek. Veszprém: Pannon Egyetemi Kiadó.
- SÉLLEI Nóra (2007) (szerk.): *A női szubjektum*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- SINGLEY, Carol & SWEENEY, Susan Elizabeth (1983) (eds.): *Anxious Power. Reading, Writing and Ambivalence in Narrative by Women*. Albany: State University of New York Press.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1983): *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York: Columbia University Press.
- (1994): Politikum és költészet a női érzékiségben. Ford. Neumann Anna. *Helikon* 40: 4. 456–77.
- TRAVIS, Molly Abel (1989): Vers une narratologie féministe. *Tessera* 7 (Fall).
- WARHOL, Robyn R (1989): *Gendered Interventions. Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- ZSADÁNYI Edit (2004): A másik nő – azonosság és más-ság felfogásai jelenkori magyar írónők műveiben. *Irodalomtörténet* 84 (34):4. 607–627.
- (2001): Narrativitás, szubjektivitás és nemi identitás. *Alföld* 12: 63–77.
- ZSÁK Judit (2006): Egy vak nő önarcképei. *Thalassa*. 60: 75–83.



## A lehetséges világok elmélete a narratológiában

### 1. A 'lehetséges világok' fogalma, mint *vándorfogalom*

Az egyes tudományterületek tudományos nyelvét alkotó fogalmak – így Mieke Bal a *Wandernde Konzepte, sich kreuzende Theorien* („Vándorló fogalmak, kereszteződő elméletek”) c. programatikus írásában<sup>1</sup> – nem statikusak. A legtöbb fogalom „vándorol”. „Utazgat” a köznyelv és a tudományos nyelv, a különböző világnyelvek, az egyes tudósok és tudományos közösségek, korok és diszciplínák között. Nem utazik azonban egyedül. Utazása során magával viszi eredeti jelentését/jelentéseit, a fogalmi összefüggésrendszert, amelybe illeszkedik, használatának kontextusát, használóinak gondolkodási tradícióit stb. Mindez, ha reflektálatlan marad, számos félreértés és probléma forrása lehet.

A Bal által elgondolt *kultúraelemzés* (cultural analysis) középpontjában ezért – szemben a *kulturális ismeretek* (cultural studies) tárgymeghatározásaival – a kulturális tárgyak leírására szolgáló, a kutatás objektivitását és interszubjektivitását megalapozó fogalmak jelentésének tisztázása áll. A kultúrával foglalkozó kutató elsődleges célja Bal szerint a fogalmi reflexió: az egyes terminusok szokásos, hétköznapi használatában egybeolvadó fogalmi elágazások és hagyományok elkülönítése, a fogalmak

---

<sup>1</sup> Bal 2002a. A koncepciót Bal két másik írásában bővebben is kifejti: Uő. 2000, Uő. 2002b.

diszciplináris jelentésének, használati szabályainak és operacionális értékének pontos meghatározása.

Noha Bal e koncepciót a kulturális ismeretek területén uralkodó módszertani zűrzavar megszüntetésére dolgozta ki, elképzelése valamennyi tudományágra, így az irodalomtudományra, azon belül pedig a narratológiára is alkalmazható. A narratológia, mint minden diszciplína, több különböző területről és korból érkezett fogalmat használ: a '*perspektíva*' eredetileg a görög optika szó latin fordítása, az antikvitásban, majd a középkor folyamán a látás fizikai és geometriai törvényeivel foglalkozó tudományt jelentette; a latin '*motívum*' szó eleinte egy a szónoki beszéd karakterét meghatározó ötletre utalt, s csak a 18. század folyamán került be a zenei, majd a festészeti, végül pedig, Goethe révén, az irodalomtudományi szaknyelvbe. E kifejezések a narratológián belül új jelentést kaptak és önálló fogalmi hálóká rendeződtek. Nincs ez másképp a '*lehetséges világok*' fogalmával sem.

## 2. A '*lehetséges világok*' fogalmának vándorlása korok és diszciplínák között

A '*lehetséges világok*' fogalma két különböző időpontban és két eltérő diszciplínából, a *teológia*, majd az *analitikus nyelvfilozófia tudományterületéről* került be az irodalmi műalkotásokról való gondolkodás területére. (1) Először nem sokkal Leibniz által történt teológiai bevezetését követően (Leibniz 1710), a 18. század közepén, amikor is a német Johann Christoph Gottsched, valamint a svájci Jacob Bodmer és Johann Breitingen egy a művészet tárgyát érintő heves vitában egyaránt a Leibniz által a teodícia problémájának megoldására bevezetett '*lehetséges világ*' fogalmat

felhasználva érvelt saját álláspontja – a művészet mint a lehetséges világok legjobbjának (a létező tapasztalatának) az utánzása (Gottsched 1730), illetőleg mint a lehetséges tartományának fürkészése (Bodmer 1740, 1741; Breitinger 1740a, 1740b) – mellett.

(2) A fogalom ezt követően több évszázadra kikerült a teoretikus gondolkodók homlokteréből. Újabb irodalomtudományi megjelenése az 1970-es évek közepére tehető és két folyamattal, az analitikus nyelvfilozófiának az irodalmi gondolkodásra gyakorolt termékeny hatásával, valamint a Bodmer-Breitinger-féle értelmezés újjáéledésével jellemezhető. (a) Az analitikus nyelvfilozófia Rudolf Carnap révén (Carnap 1946, 1947) már az 40-es évek végén felfedezte Leibniz világ-koncepciójának egyes szemantikai problémák, különösen az intenzionalitás megértésénél használható magyarázó erejét. Az irodalomteoretikusok figyelmét azonban csak az 50–70-es években Meredith és Prior (1956), Kanger (1957), Hintikka (1957), Kripke (1959, 1963a, 1963b), Montague (1960) és Rescher (1975) által kidolgozott modális szemantikák keltették fel. Petőfi (1972), majd Pavel (1975), Eco (1978), Doležel (1979), valamint a Szegedi Szemiotikai Iskola néhány tagja (Csúri 1975, 1978; Kanyó 1978; Orosz 1982) stb. korán rájöttek arra, hogy a lehetséges világok modális szemantikai koncepciói produktívan alkalmazhatók (többek között) a fikcionalitás jelenségének, a fikcionális referencia, a fikcionális beszédaktusok és a perspektíva problémájának az explikálásánál.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Az irodalmi érdeklődés termékenyen hatott az analitikus filozófiai kérdésfeltevésére is. A figyelem egy időre fokozottan a fikcionális kifejezések referenciája, irodalmi szövegekre vonatkozó kijelentések igazságértéke stb. felé fordult.

(b) Ezen fő befogadási irány árnyékában, annak mintegy kritikájaként, ezekben az években hosszú idő után újjáéledt egy korábbi befogadási tradíció is: a Szegedi Szemiotikai Iskola két tagja, Bernáth (1978a, 1980), majd Csúri (1980) amellett érvelt, hogy Bodmer és Breitinger Leibniz felfogását Arisztotelész elképzeléseivel ötvöző koncepciójából, valamint Frege jelentésre vonatkozó meglátásaiból kiindulva egy a fenti nyelvfilozófiai elképzeléseknél adekvátabb modellhez juthatunk az irodalom szövegvilágainak leírásához.

Ha a jelenlegi helyzetet tekintjük, akkor azt látjuk, hogy az irodalomtudományon belül a 70-es évek közepére kirajzolódott kép a befogadási tradíciók tekintetében lényegében nem változott. Változott és jelentősen differenciáltabbá vált azonban a fogalom és a rá épült elmélet hatóköre. (a) A nyelvfilozófiai alapú irodalomtudományi koncepciókat a hetvenes évek óta alkalmazták a műfaj- (Mâitre 1983, Jacquenod 1988, Traill 1996, Doležel 1998) és az elbeszéléselelméletben (elsőként Vaina 1977, majd Eco 1978, Doležel 1980a, Ryan 1985, Margolin 1990, McHale 1987, Ronen 1994, Herman 1994, Orosz 2001, Surkamp 2000, 2002, Gutenberg 2002). A 90-es években, a humán- majd természettudományokban bekövetkező *narratív fordulat*ot követően aztán az irodalmi narratívákra kidolgozott modell kikerült az irodalomtudomány területéről. Jelenleg is folyik hozadékaiknak feltérképezése a historiográfia (történeti narratívák, Doležel 1999), a kultúra- és társadalomtudományok (a kulturális, társadalmi különbségekből adódó narratív differenciák, Pavel 1986), a digitális narratívák, komputeres játékok (Ryan 1991, Bell 2010), a virtualitás (Margolin 2002), a filmi narratívák (Buckland 1999), a fikcionális nevek (Currie 1990), a társadalmi nemek ku-

tatása (női elbeszélések, Gutenberg 2002), és a társadalmi szerveződés (Magariños de Morentin 1999) sajátosságainak megértése területén. (b) A poétikai elképzeléseken alapuló szegedi lehetséges világ elmélet kezdetektől általános poétikai, transzgenerikus magyarázóelméletként lépett fel. A 70-es évektől használták nemcsak epikai (Bernáth, Csúri), hanem lírai (Csúri 1968, Bernáth 1971) és drámai művek (Bernáth 1978b, Csúri 2007) magyarázatára, szövegelső és szövegkülső ismétlődések (azaz intertextuális jelenségek) leírására (Bernáth 1967, Csúri 1968).

A következőkben e két irányzat narratológiai elképzeléseit mutatom be egy-egy meghatározó képviselőjük munkáin keresztül. Először Lubomir Doležel nyelvfilozófiai alapú koncepcióját, majd Bernáth Árpád poétikai forrásokhoz visszanyúló elméletét ismertetem. Mindkét esetben elsőként az adott koncepció keretét szolgáló elmélettel, majd magával a koncepcióval foglalkozom. A dolgozatot egy összefoglaló fejezettel zárom, melyben amellet érvelek, hogy a két elképzelés közti alapvető differenciák részben a keretelméletek különbségeiből, részben az elbeszélő szövegek lehetséges világainak eltérő szempontú (produkció-, ill. recepcióelméleti) felfogásából fakadnak. Míg Doležel az alkotás felől (a lehetséges világok szerzői konstruktumok) közelít, és e világoknak az alkotás során érvényesített restriktiókból származó sajátosságaira koncentrálna, addig Bernáth a fogalmat a szöveg befogadása, a *recepció* felől definiálja. A befogadó az, aki a szövegvilágból kiindulva a mű lehetséges világát megalkotja.

### 3. Nyelvfilozófiai alapú lehetséges-világ-koncepciók a narratológiában: Lubomir Doležel és a narratív fikcionális világok elmélete

#### 3.1. A logikai keretelmélet: a *lehetséges* fogalmának modállogikai értelmezése

A logikában hosszú időn keresztül problémát jelentett az alethikus modalitást kifejező állítások ('*Lehetséges, hogy ...*'; '*Szükségszerű, hogy ...*') szemantikai értelmezése, azaz e kijelentések igazságfeltételeinek megadása. Miként is dönthetnénk el, hogy a '*Szükségszerű, hogy Goethe költő lett*', vagy a '*Goethe kizárólag ügyvédként is tevékenykedhetett volna*' / '*Ha Goethe nem találkozott volna Herderrel, kizárólag ügyvédként tevékenykedett volna*' mondatok igazak-e, vagy sem. A lehetséges világok fogalmának bevezetésével a logika az alethikus modális állításokat olyan extenzionális nyelvre írja át, amelyekben a modális kifejezések helyét kvantifikáló kifejezések foglalják el.<sup>3</sup>

A lehetséges világok keretelmélete szerint amikor egy modális kifejezést tartalmazó állítást szemantikailag értelmezünk, akkor lehetséges világokra (*w*) alkalmazzuk a kvantifikáló kifejezéseket. A szükségszerűséget az esetek *egyetemességének* fogalmával (*minden w-re*), a lehetségességet pedig az *esetiség* fogalma segítségével (*van olyan w*) magyarázzuk. Vagyis a

(i) Szükségszerű, hogy Goethe költő lett

---

<sup>3</sup> A filozófusok a 'kvantifikáló kifejezések'-et használják, a nyelvészek 'kvantorok'-ról beszélnek.

állítás azt jelenti, hogy Goethe *minden* lehetséges világban, ahol élt, költő lett. Az az állítás pedig, hogy

(ii) Goethe kizárólag ügyvédként is tevékenykedhetett volna

azt fejezi ki, hogy *van legalább* egy olyan lehetséges világ, amelyben Goethe kizárólag ügyvédként dolgozott.

Mindezek alapján könnyen belátható, hogy a lehetséges világok logikai koncepcióinak egyik alapvető kérdésköre épp magára az alapfogalomra vonatkozik. Mindannyian el tudunk képzelni különböző módokat, ahogy a világ lehetne, de nincs. De pontosan mi a lehetséges világ? Milyen viszonyban áll a tapasztalati világgal? És hogyan vizsgálható? A keretelméletnek e kérdésekre adott válaszok alapján két fő, a modális logikát megalapozni képes – *realista* – interpretációja létezik: a modális realista (modal realism) és a mérsékelt realista (moderate realism) álláspont.<sup>4</sup>

A *modális realisták* szerint a lehetséges világ fajtáját tekintve nem különbözik a mi aktuális világunktól. Mind-egyik lehetséges világ ugyanolyan konkrét, téridőbeli létező, mint a mi világunk, minden lehetséges világ *létezik* és minden lehetséges világ *aktuális* lakói szempontjából.<sup>5</sup> A koncepció legismertebb verziója, a David Lewis által

---

<sup>4</sup> A lehetséges világokat pusztán matematikai objektumoknak tekintő, illetőleg arra redukáló *antirealista* interpretációra nem építhető logikai szemantika. Vö. pl. Divers 1995. Az antirealista elméleteknek két nagyobb fajtája van: a *deflácionista* elmélet (Horwich 1998, Quine 1970) és a *modális fikcionalizmus* (Nolan 2003, Rosen 1990, Armstrong 1989).

<sup>5</sup> Lewis 92. Az 'aktuális' ugyanolyan *indexikus* kifejezés, miként az 'én', az 'itt' vagy a 'most': hogy mire vonatkozik, az a megnyilatkozás vagy használat körülményeitől függ.

kidolgozott *modális hasonmás elmélet* (modal counterpart theory<sup>6</sup>) szerint e világok egymástól teljes mértékben izoláltak, egymással párhuzamosan, önálló téridőbeli univerzumokban léteznek, közöttük csak logikai összefüggések vannak: mindegyik megvalósít egy lehetőséget, amit a többi nem, így minden világ és annak minden eleme (a világ mereologikus részeit képező valamennyi individuum) alternatívája, közelebbi vagy távolabbi hasonmása a többinek. A 'Goethe költő lett, de kizárólag ügyvédként is tevékenykedhetett volna' kijelentés akkor igaz, ha létezik legalább egy olyan – lehetséges individuumokból, tulajdonságokból és eseményekből szerkesztett és világunkhoz kvalitatív tulajdonságai tekintetében kellően hasonlító (azaz kellően közeli) – világ, amelyben Goethe egy hasonmása költő lett.<sup>7</sup>

A *mérsékelt realisták* szerint az aktualitás fogalma nem indexikus értelmű. „Egyetlen konkrét univerzum (ugyanazon téridőbeli rendszerhez tartozó események, individuumok és tulajdonságok összessége) létezik: az aktuális világ.”<sup>8</sup> A lehetséges világok maximálisan specifikált,<sup>9</sup> elmentmondások nélküli<sup>10</sup> absztraktumok vagy absztrakt rep-

---

<sup>6</sup> Lewis 1973, 1986.

<sup>7</sup> Az *átfedés-elmélet* (overlapping-theory) szerint az individuumok egymást részben átfedő világok közös részeiként teljes egészükben jelen vannak a többi világban. A *féreg-elmélet* (worm-theory) szerint az individuumok egymást nem átfedő világokat fednek át részben, vagy egészben.

<sup>8</sup> Huoranszki 2001: 157.

<sup>9</sup> Egy világ akkor maximálisan specifikált, ha minden egyes kijelentésről eldönthető, hogy az adott világra nézve igaz-e, vagy sem.

<sup>10</sup> Egy *r* reprezentáció akkor és csak akkor maximálisan konzisztens, ha minden *r'*-re vagy *r* & nem-*r'*, vagy *r* & *r'* nem konzisztens.



rezenzációk. Az irányzat egyes válfajai abban különböznek egymástól, hogy teoretikusaik mit tekintenek az absztrakt reprezentációk (mondat- vagy propozíció-rendszerek) hordozóinak<sup>11</sup>: *a)* lehetséges maximális tényállásokat (van Inwagen 1983; Plantinga 1976), *b)* aktuálisan létező (komposszibilis) elemek (individuumok, tulajdonságok, események, atomi szituációk stb.) meghatározott szabályok szerinti kombinációit vagy rekombinációit (Rescher 1975, Creswell 1982, Berwise és Perry 1983, Stalnaker 1976), *c)* aktuálisan létező entitásokra referáló propozíciókból vagy különböző világalkotó nyelvek interpretált mondataiból felépülő leírásokat, világ-történeteket (Jeffrey 1965, Adams 1974, Forrest 1986), *d)* az aktuális világ kontrafaktuális leírása által létrehozott entitásokat (Kripke 1980, Bigelow és Pargetter 1990).<sup>12</sup> A lehetséges világok e szerint a koncepció szerint *részei* az aktuális világnak. Azzal párhuzamosan létező vagy belőle elágazó *nem-aktualizált* alternatív lehetőségeket jelenítenek meg. Módozatokat, melyek az aktuális világból meghatározott *korlátozások* (elérhetőségi relációk) segítségével, szemantikai csatornákon keresztül érhetők el. A 'Goethe költő lett, de kizárólag ügyvédként is tevékenykedhetett volna' kijelentés akkor igaz, ha nyelvileg megalkotható/elgondolható a dolgok állásának legalább egy olyan világunkból elérhető, alternatív módja, ahol Goethe maga kizárólag ügyvédként tevékenykedett.

---

<sup>11</sup> A következőkben John Divers felosztásából indulok ki, vö. Divers 2002.

<sup>12</sup> Áttekintés vonatkozásában ld. Nolt 1986, Armstrong 1989, Bigelow and Pargetter 1990, Hintikka 1962, Lycan 1979, Lycan and Shapiro 1986, Plantinga 1974, 1987, Prior and Fine 1977, Roper 1982, Skyrms 1976.

Az ezen nyelvfilozófiai elképzelésekhez kapcsolódó irodalomteoretikusok egyetértének abban, hogy a koncepció nem vihető át egy az egyben az irodalmi művek által megjelenített fikcionális világok leírására. Az irodalom fikcionális világai, köztük a narratív fikcionális világok – bár néhány tekintetben hasonlítanak –, több tekintetben eltérnek a logikában és a nyelvfilozófiában definiált lehetséges világoktól. Az alábbiakban bemutatott elméletalkotó, Lubomir Doležel kiindulópontját is ez a megállapítás képezi.

### 3.2. Lubomir Doležel és a *narratív fikcionális világok* elmélete

Lubomir Doležel a narratívákra vonatkozó elgondolásait összegző *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* („Heterokozmosz: fikció és lehetséges világok”, 1998) c. művében, amint azt fent is említettük, abból a meglátásból indul ki, hogy a szerző által alkotott, és a narratív irodalmi szövegek által ábrázolt világok nem írhatók le teljes mértékben a lehetséges világok filozófiai koncepcióival.<sup>13</sup> Sajátos lehetséges világokat, ún. *narratív fikcionális világokat* jelenítenek meg.

A narratív fikcionális világok alapvonásaikban hasonlítanak a filozófiai koncepciók lehetséges világaihoz. E világok is *humán konstrukciók*. Olyan (komposszibilis) lehetséges partikulákból álló nem-aktualizált tényállásegyüttesek, melyek az aktuális világtól ontológiailag függetlenek, önál-

---

<sup>13</sup> Doležel a 70-es évek végétől foglalkozik a filozófiai lehetséges-világ-koncepciók irodalomtudományi alkalmazhatóságának kérdésével. Fontosabb tanulmányai e témában: Doležel 1979, 1980a, 1980b, 1984, 1988, 1989, 1992.

ló világokat alkotnak és csak szemiotikai (nyelvi) csatornákon keresztül érhetők el.

Ezen hasonlóságok mellett a narratív fikcionális világok több, a lehetséges világoktól eltérő, sajátos tulajdonsággal rendelkeznek. Ezek Doležel szerint abból származnak, hogy e világok nem egyszerűen csak humán konstrukciók. Olyan *szemiotikai entitások*, amelyek egy sajátos emberi alkotó tevékenység, a *textuális poézis* eredményeként jönnek létre, a szerző által létrehozott és megformált szöveg *performatív*, illokúciós erejének („Let it be!”/”Legyen!”) köszönhetően.<sup>14</sup> A szerző által egy bizonyos módon, meghatározott *globális restrikciók* érvényesítésével megalkotott narratív fikcionális szöveg az, ami egy lehetséges világot narratív fikcionális világgént hoz létre. Doležel a modern nyelvelmélet terminusait felhasználva a szerzői restrikciók két típusát különbözteti meg: A szöveg esztétikai minőségekkel bíró megszövegezésének – a textúrának<sup>15</sup> – a szerveződését irányító, a világ textuális megadásának módját meghatározó *intenzionális* korlátozásokat.<sup>16</sup> Valamint a narratív világ szintjén ható, a világ (megszövegezésétől független) rendjét létrehozó *extenzionális* restrikciókat.<sup>17</sup> Írásában így párhuzamosan tárgyalja a szöveg- és világalkotás globális formai szabályszerűségeit, valamint a

---

<sup>14</sup> Doležel szerint a fikcionális szövegek sajátos *világkonstruáló szövegek* (world-constructing texts), szemben a mimetikus, *világ-leképező szövegekkel* (world imaging texts).

<sup>15</sup> „Texture is our term for the ‘wording’ of the text.” Doležel 1979: 201.

<sup>16</sup> „Intensions are functions from extensions to textures.” Doležel 1998: 138.

<sup>17</sup> „Extension is the meaning constituent of a linguistic sign that directs the sign toward the world.” Uo.: 136.

szabályok érvényesítésével létrejött világ megkülönböztető, intenzionális és extenzionális jellemzőit.

*Világalkotás és a narratív fikcionális világ  
extenzionális sajátosságai*

A narratív fikcionális világokat a lehetséges világoktól két speciális világalkotó eljárás különbözteti meg: (1) a világalkotó elemek egy meghatározott szűk körét kijelölő *szelekció*, (2) a kiválasztott elemeket sajátos – történetek generálására alkalmas – renddé formáló *formáció*. E két operáció határozza meg a narratív fikcionális világ *extenzionális* sajátosságait. A szelekció művelete a világok fajtáit és a bennük lehetséges konfliktusokat; a formáció eljárásai a generalizálható történetek típusait (a történetsémákat).

1. *A szelekció és a narratív fikcionális világ típusai.*  
A narratív fikcionális világok, szemben a végtelen nagyságú és elemű lehetséges világokkal, korlátozott számú speciális elemtípusból felépülő lehetséges világok: tényállásaikat statikus tárgyak, természeti erők, tulajdonságok, események, cselekvések, interakciók stb. mellett *szerűszerűen egy vagy több cselekvő ember vagy emberszerű lény* alkotja. A narrativitás minimális feltétele ugyanis Doležel szerint nem az eseményszerűségben,<sup>18</sup> hanem a világ egy sajátos berendezkedésében, nevezetesen a kiindulási világállapot (tényállás) megváltozásának lehetőségét hordozó egy vagy több cselekvő személy jelenlétében áll. Ő(k), az ő intencionált vagy nem-intencionált / ösztönök, kognitív faktorok vagy érzelmek által motivált és ennek függvényében impulzív, racionális, irracionális vagy akratikus

---

<sup>18</sup> Ahogy azt pl. Gerard Prince állítja.

módozatú / produktív vagy destruktív stb. cselekvései(k) (tettei(k) vagy tevékenységei(k)<sup>19</sup>) határozzák meg a narratív világ alaptípusait (egyszemélyes, többszemélyes világok) és e világokban lehetséges konfliktusok módozatait.<sup>20</sup>

a) Az *egy-személyes világok* (one-person worlds) kizárják a személyközi interakciót. A személyközi konfliktusokat szükségképpen más dolgok helyettesítik, pl. – miként azt Doležel elemzéseiben bemutatja – a természet erőivel való küzdelem (Daniel Defoe: *Robinson Crusoe*, 1719, „Robinson”); az ajtón túli élet kihívásai (Ernest Hemingway: *Big Two-Hearted River*, 1925, „A nagy kétszívű folyón”); vagy a saját elme fantazmaival való viaskodás (Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, 1884, „A különc”).

b) A *több-személyes világokban/univerzumokban* (multi-person worlds/universes) minden egyes lakos *interperszonális viszonyok* hálójában létezik. Ennek az egyéni cselekvésre nézve radikális kihatásai vannak. Először is: egy ilyen környezetben az egyén intenciói szükségképp találkoznak (egybeesnek vagy ütköznek és konfliktusba kerülnek) más személyek, illetőleg csoportok intencióival. Az így létrejövő, személyek vagy csoportok közti *interakciók* (pl. különböző szemiotikai és mediális rendszerek

---

<sup>19</sup> A *tettek* rövid, a *tevékenységek* hosszabb időtartamot igénybe vevő cselekvések.

<sup>20</sup> A cselekvések szisztematikus leírását Doležel egyrészt von Wright és Danto cselekvéseméletére (Wright 1963, 1968, Danto 1973), másrészt a kognitív pszichológia meglátásaira alapozva (pl. Izard 1977, Epstein 1983 stb.) dolgozta ki. Doležel az itt bemutatott rendszert 1976-os narratív modalitás című írásában vázolta fel először. Doležel 1976.

segítségével folyó kommunikáció, testi kontaktus stb.)<sup>21</sup> jelentik a több-személyes világ dinamikájának alapvető forrását.<sup>22</sup> Továbbá: a szereplők perspektívájából nézve egy több-személyes, hálózatos szerkezetű világ komplex és alapvetően kontrollálhatatlan. Ez nemcsak az egyéni viszonyok átláthatatlansága, hanem a szociális csoportok jelenléte, a csoportérdekek mássága<sup>23</sup> és a több-szereplős világ balesetekre való fokozott hajlama miatt is így van.<sup>24</sup> És végül: a szereplők cselekvéseit olyan faktorok is meghatározzák, amelyek egy egy-személyes világban nincsenek jelen. Motiváló tényező lehet például a mások intenciói-ról, tudásáról, érzéseiről stb. alkotott kép, vagy a másokhoz fűződő érzelm. Csak erre a világtípusra jellemző továbbá a szociális reprezentációkból (pl. archetípusok, vallási meggyőződések, ideológiák stb.),<sup>25</sup> legfőképpen pedig a

---

<sup>21</sup> Az interaktív cselekvés leírásához ezért szükség van a szociológia, a szociál-pszichológia, a szociolingvisztika és a kulturális szemiotika stb. belátásainak a bevonására.

<sup>22</sup> Doležel Lasswell, Lerner és Pool vizsgálódásaira hivatkozva azt állítja, hogy egy átlagos elbeszélés egy lapján átlagosan kettő-hat interakció szerepel. Lasswell & Lerner & Pool 1952.

<sup>23</sup> Egy csoport érdekei és céljai, mondja Doležel Anatol Rapoportra hivatkozva, mindig eltérnek a csoportalkotó egyedek érdekeitől és céljaitól.

<sup>24</sup> Balesetek – azaz olyan esetek, ahol az intencionált cselekvés nem intencionált vég-állapotot eredményez (Doležel 1998: 100) – egy-személyes világokban is előfordulnak. Minél nagyobb azonban a szereplők száma, annál nagyobb a balesetek bekövetkezésének lehetősége.

<sup>25</sup> Doležel az elnevezést Farr és Moscovici szociálpszichológusoktól veszi át. Ők az egyénen túli kognitív környezetet, azaz a nyelvet, a kulturális archetípusokat, a nemzeti és etnikai sztereotípiákat, a vallási krédókat, az ideológiákat és a tudományos tudást sorolják e fogalom alá.

(fizikai, mentális vagy szociális) hatalomból származó motiváció.<sup>26</sup> Példának okáért Milan Kundera *Kniha smíchu a zapomnění* („A nevetés és felejtés könyve”), 1978 és a *Směšné lásky* („Nevetséges szerelmek”), 1965, 1967, 1968 című köteteiben összegyűjtött történeteinek menetét két hasonlóan strukturált hatalmi játék, a politika és az erotika irányítja. Charles Dickens *Little Dorrit* („Kis Dorrit”), 1857 című regényében a szereplők intencionális, célirányos cselekvését a merev szociális rendszer (a szociális reprezentáció hármas rendszere) és a világ balesetekre való fokozott hajlama korlátozza. Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij *Uduom* („Félkegyelmű”), 1874 című műve pedig Doležel szerint a cselekvés fölötti kontroll elvesztéséről és a természet erőinek (szenvedély, ösztön, örület, epilepszia) térnyeréséről szól öt (két egymással érintkező háromszögbe rendezett) szereplő sorsának ábrázolásán keresztül.

2. *A formáció művelete és a történetsémák.* A szelekciót követő formatív operációk a szelekció által kiválasztott elemeket sajátos, csak a narratív fikcionális világokra jellemző – nevezetesen *történet-generáló potenciával bíró* – renddé formálják. A legfőbb narratív formatív erőt Doležel meglátása szerint a világra és a világban folyó egyéni cselekvésekre egyaránt ható *modális megkötések* képezik. Doležel von Wright (1968), Rescher (1969) és Hintikka (1989) vonatkozó vizsgálódásai alapján a megkötések négy típusát különbözteti meg: az *alethikus*, az *axiologikus*, a *deontikus* és az *episztemikus* restriktciókat.<sup>27</sup> E restriktciók sajátos rendszert alkotnak, operátoraik egymásnak kölcsönösen megfeleltet-

---

<sup>26</sup> Azaz egy másik (egy alárendelt) személy cselekvéseinek és interakcióinak kontrollja a hatalom birtokosa(i) által.

<sup>27</sup> Ld. főként von Wright 1968.

hető hármasokká rendezhetők.<sup>28</sup> (a) Az *alethikus* korlátozások (lehetséges, lehetetlen, szükségszerű) a világ szintjén a világ alapvető paramétereiért – kauzalitás, tér-idő mutatók – a személyek szintjén pedig a személyek cselekvési kapacitásáért felelnek. Az ezen korlátozásokat elosztó formatív operációk formálják a világot *természetes* (logikai és fizikai törvényei tekintetében világunkkal megegyező), vagy *természetfeletti* (világunktól eltérő) világgá, a személyeket pedig (fizikai, instrumentális ill. mentális képességeik tekintetében) *normális*, *hypo-* illetve *hipernormális* alakokká. Míg egy természetes világ Doležel szerint többnyire a degradáció sémájára épülő tragikus történetet generál,<sup>29</sup> addig a természetfeletti világban az alethikus idegent fel-

<sup>28</sup> Doležel a modális fogalmak közti strukturális korrespondenciákat a következőképpen ábrázolja (vö. Doležel 1998: 114):

Operátorok			
<i>Alethikus</i>	<i>Deontikus</i>	<i>Axiologikus</i>	<i>Episztemikus</i>
lehetséges	megengedett	jó	ismert
lehetetlen	tilos	rossz	ismeretlen
szükségszerű	kötelező	indifferens	hit tárgyát képező

<sup>29</sup> A degradáció-séma többféleképpen is megvalósulhat: pl. a kultúra – barbárság (Joseph Conrad: *An Outpost of Progress*, 1896, „A haladás előőrse”), civilizáció – annak felbomlása (Jevgenyij Zamjatin: *Rasskaz o samom glavnom*, 1924), élet – halál (Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, 1774, „Az ifjú Werther szenvedései”) szerelem – megcsalás (Gustav Flaubert: *Madame Bovary*, 1856, „Bovaryné”), család – magány (Elsa Morante: *Aracoeli*, 1982, „Aracoeli”) történetsémákon keresztül.



léptető<sup>30</sup>, valamint különböző közvetítő világokat (álom, hallucináció, őrület stb.) igénybe vevő történetek a meghatározók. (b) A *deontikus* rendszer modalitásai (megengedett, tilos, kötelező) a fikcionális világ tiltó és előíró normáit (konvencióit, törvényeit, szabályait) határozzák meg: a tiltott, kötelező és megengedett cselekvések körét. A normák hatóköre, az alethikus korlátozásokéhoz hasonlóan, kiterjedhet az egész világra, de korlátozódhat egyes személyekre is. Doležel szerint ezek a megkötések a narrativitás legfőbb forrásai. Az általuk generált történetminták így rendkívül változatosak. Gyakori pl. a bukás (normaszegés – büntetés), a próbatétel (kötelességteljesítés – jutalom) és a kilátástalan helyzet (egyformán érvényes ám egymással ellentétes kötelezettségek konfliktusa) sémája. Jellemző továbbá a deontikus nyereségre, a deontikus veszteségre, a személyes morális elkötelezettségek és a társadalmi normák ellentétére, valamint a deontikus idegen felléptetésére<sup>31</sup> épülő történetminta. (c) Az *axiologikus* operátorok (jó, rossz, indifferens) fő funkciója abban áll, hogy a világ entitásait (tárgyakat, tényállásokat, eseményeket, cselekvéseket, személyeket) különböző hatókörű (kódexiális vagy szubjektív, egy vagy több személyre korlátozott) pozitív vagy negatív értékekkel ruházzák fel. Mivel

---

<sup>30</sup> Az *alethikus idegen* (alethic alien) alethikus tulajdonságai alapvető módon eltérnek a világban uralkodó standardtól. Doležel példája Nunez, Herbert George Wells *The Country of the Blind*, 1904, „A vakok országa” című regényének főhőse.

<sup>31</sup> A *deontikus idegen* (deontic alien) nem tartja a maga számára kötelezőnek a világban érvényes deontikus kódexet, saját elveit követve cselekszik. Doležel példája Raszkolnyikov, Fjodor M. Dosztojevszkij *Преступление и наказание*, 1866, „Bűn és Bűnhődés” című regényének főhőse.

az értékek jelenléte a szereplőkben vágyakat ébreszt vagy ellenszenvet kelt, az értékekkel felruházott világ a cselekvések legfőbb kiváltó oka. Az ezen operátorokkal összekapcsolt legegyszerűbb történetminta az értékszerzésre (quest- és anti-quest-narratívák), valamint egy axiológikus idegen<sup>32</sup> felléptetésére épül. (d) Az *episztemikus* operátor-hármas (ismert, ismeretlen, hit tárgyát képező) a világ episztemikus rendjéért felelős. A kódexikus hatókörű modalitások a tudományos tudásban, különböző ideológiákban, vallásban, kulturális mítoszokban, a szubjektív modalitások az egyén világra és önmagára vonatkozó tudásában, hiteiben jelennek meg. Az alapvető episztemikus narratíva vagy egy episztemikus quest-re (pl. egy titok felfedését, valamely tudás megszerzését tematizáló történetek), vagy a megtévesztésre, becsapásra, egy csaló, (ön)megtévesztő<sup>33</sup> felléptetésére épül.

### *Szövegalkotás és a narratív fikcionális világ intenzionális sajátosságai*

A fentiekben hangsúlyoztuk, hogy Doležel a narratív fikcionális világok specifikumát a világalkotást meghatározó szelektív és formatív operációk mellett a szövegszerveződés szintjén ható szerzői műveletekre vezeti vissza.

---

<sup>32</sup> Az *axiológikus idegen* (axiologic alien) tagadja a világ axiológikus rendjét. Két fő típusa a *nihilista* – Doležel példája Pecsorin, Mihail Jurjevics Lermontov *Герои нашего времени*, 1840, „Korunk hőse” című regényének főszereplője – és a *lázádo*, pl. Babbitt, Sinclair Lewis *Babbitt*, 1922, „Babbitt” című művének főalakja).

<sup>33</sup> A világirodalom leghíresebb megtévesztője (deceiver) Doležel szerint Jago, Shakespeare *Othello*, 1603 drámájából.

A *Heterocosmica* második nagy fejezetében ezért a textúrával foglalkozik. A textúra szervezésének két, kiemelten fontos globális formai szabályszerűségét különbözteti meg: (1) a diszkurzusok pluralizálását és (2) a szöveg sűrítését. Mindkét esetben leírja a szabályszerűségek által meghatározott világ intenzionális – a világ szöveg általi megadásából származó – jellemzőit, valamint megadja azt a lefordítási műveletet (intenzionális függvényt), mely által az adott eljárással formált szöveg világgá transzformálható.

1. *Diszkurzuspluralizálás és a narratív fikcionális világ egzisztenciális struktúrája: a hitelesítési függvény (the authentication function)*. A narratív fikcionális szöveg esetében számos különböző diszkurzusból, klasszikus esetben azonban alapvetően *harmadik személyű elbeszélői és szereplői beszédből* tevődik össze. Doležel szerint a névtelen elbeszélő és a szereplők beszédaktusaihoz a beszélők hitelességének konvencionális megítélése alapján különböző nagyságú illokúciós erő kapcsolódik. A nyugati kultúrkörben érvényes poétikai konvenciók szerint kizárólag az anonim, harmadik személyű elbeszélő bír a „legyen!”-beszédaktus végrehajtásához szükséges megkérdőjelezhetetlen *autoritással*; a szövegvilágban megjelenő szereplők – Austin terminusával élve – *képességhiányosak*. Az általuk végrehajtott beszédaktusok a kijelentett dolgokat nem tényként, hanem virtuálisan létezőként teremtik meg. Természetesen amennyiben egy szereplő *hitelesíthető*, (Doležel itt nem műfaji, hanem pragmatikai feltételekről,<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Egy szereplő hitelessége nem műfaji konvenciók, hanem pragmatikai feltételek függvénye. A szereplő akkor hiteles, ha megbízható, őszinte, kijelentései koherensek, vagy ha az elbeszélői narratíva hitelesíti.

a teljesen-autentikus és a nem-autentikus pólusai között elhelyezkedő különböző hitelességi fokokról beszél), akkor a beszéde által megteremtett lehetséges dolgok is a fikcionális világ faktuális tartományának részeivé válnak. Meglátása szerint ugyanis a textúra ezen szerveződése határozza meg és hozza létre a fikcionális világ egzisztenciális struktúráját. A fikcionális világok ontológiailag többnyire nem homogének, hanem különböző – faktuális és virtuális – tartományokból és azok altartományyaiból állnak. A faktuális tartomány elbeszélői és szereplői hitelesítésű tartományokból tevődik össze, a virtuális tartomány privát tartományokból (hitek, víziók, vágyak, tévedések stb.), a szövegből törölt (disnarrated), valamint hipotetikusán fokalizált dolgokból áll.<sup>35</sup> Természetes, hogy a szöveget ily módon lefordító művelet – a beszélőkhöz és megnyilatkozásaikhoz különböző hitelességi fokokat rendelő hitelesítési függvény – a világ lakóit is a fikcionális létezés különböző móduszaival (valós, virtuális, valaki által valósnak gondolt stb.) ruházza fel.

Doležel szerint jól jellemzi a hitelesítési funkció fontosságát, hogy megsértése, pontosabban a névtelen harmadik személyű elbeszélő autoritásának felszámolása szükségképpen a *fikcionális világ felszámolásához* vezet. Ez kétféleképpen történhet meg. (a) Egyrészt az elbeszélői beszédaktus nem őszinte végrehajtásával, azaz a performatív

---

<sup>35</sup> A „disnarrated” Gerald Prince terminusa: a szöveg először állítja, majd explicit módon tagadja egy esemény lehetségeségét („lehetett volna, de nem valósult meg”). A „hipotetikus fokalizáció” fogalmát David Herman vezette be az irodalomtudományba. A szó jelentése „egy hipotetikus, nem létező megfigyelő által látott”.

megnyilatkozás őszinteségi feltételének megsértésével. Az elbeszélő ezekben a szövegekben ironia (Nikolaj Vasziljevics Gogol „Hoc”, 1836, „Az orr”)<sup>36</sup> vagy önleplezés/metafikció (John Fowles: *The French Lieutenant's Woman*, 1969, „A francia hadnagy szeretője”) stb. révén kétségbe vonja, lenullázza saját hitelét, leleplezi aktu-sa fiktív jellegét (önfelszámoló és önleplező narratíva). (b) Az elbeszélői autoritás szubverziójának másik módja az, mikor az elbeszélő egymást kizáró dolgok fennállását állítja komolyan (Alain Robbe-Grillet *La Maison de rendez-vous*, 1965, „Találkahely”; Italo Calvino: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979, „Ha egy téli éjszakán egy utazó” stb.). Doležel hangsúlyozza, hogy noha az elbeszélői autoritás felszámolásának mindkét módja a narratív fikcionális világ felszámolásához vezet, addig ezt az első a fikcionális világok tartományán belül teszi, és önfelszámoló fikcionális világokat eredményez, utóbbi viszont túllép a lehetőségesség határain és lehetetlen világokat generál.

2. A szöveg sűrítése és a narratív fikcionális világ telítettsége: a telítési függvény (*the saturation function*). Az ember, így Doležel, végességénél fogva szükségszerűen véges hosszúságú szövegek alkotására képes. A fikcionális szövegalkotás és a narratív fikcionális szöveg sem kivétel ez alól. Utóbbi textúrája, a szerző döntéseinek megfelelően, *explicit*, *implicit* és *zéró textúrából*, azaz kifejtett, a kifejtett

---

<sup>36</sup> Az elbeszélés végén az elbeszélő nemcsak az elbeszélésben szereplő fantasztikus elemek iránti értetlenségét nyilvánítja ki („Nem, ezt sehogy se értem, egyáltalán nem értem!”), hanem azt is furcsállja, hogy „hogyan választhatnak egyes szerzők ilyen témákat. Bevallom, ez már aztán teljességgel megfoghatatlan.”  
<http://mek.niif.hu/00300/00398/00398.htm#4> Ford. Makai Imre.

részekből következő és meg nem írt részekből áll. Ezen részek eloszlása adja a szöveg *sűrűségét* (the text's density). A telítési függvény a szöveg sűrűségét vetíti rá a fikcionális világra, létrehozva és meghatározva annak *telítettségi struktúráját*<sup>37</sup>: az explicit textúra a világ biztos tények alkotta határozott tartományát (a világ „magját”) hozza létre, az implicit a bizonytalan tényekből álló fuzzy tartományt, a zéró textúra pedig a világban található üres helyeket (gaps). E műveletek közül Doležel szerint az explicit textúrából következő implicit feltevések feltárása okozza a legnagyobb nehézséget: a szövegben rejlő, az egyes mondatokhoz kapcsolódó és többnyire a mondatok preszuppozíciós szerkezete által sugallt információk feltárásához az olvasónak tisztában kell lennie az előfeltevésalkotás és a következtetés logikai szabályaival, illetve tudnia kell (megalkotni és) mozgósítani a valós világra, valamint az adott narratív világra és más fikcionális világokra vonatkozó tudáskészletét<sup>38</sup> (vagy miként Doležel Eco nyomán nevezi: saját aktuális és fikcionális enciklopédiáját/it). Doležel hangsúlyozza, hogy míg az explicit szövegben rejlő implicit textúra re-

---

<sup>37</sup> Minden fikcionális szövegre jellemző annak sűrűsége, és minden világra annak telítettsége. Doležel Pavelt idézi, aki szerint a stabil világlátással rendelkező kultúrák és periódusok a hiány minimalizálására, a konfliktusokkal terhes periódusok pedig annak maximalizálására törekednek. Pavel 1986: 108f.

<sup>38</sup> Doležel egyik példája Kafka *Der Prozeß* („A Per”) c. regénye. A „Nem mehet el, hisz le van tartóztatva. [...] Az eljárás most már megindult [...]” mondat két egzisztenciális implikációt tartalmaz: van legalább egy valaki, aki az eljárást elindította, és van egy intézmény, ahol az eljárás elindult. Utóbbi megalkotásához világismeretünkre is szükségünk van. <http://mek.oszk.hu/07100/07123/07123.htm#1> Ford. Szabó Ede.

konstruálása a szöveg megértéséhez többnyire nélkülözhetetlen, addig a zéró textúra rekonstruálhatatlan. A hiányos világ üres helyei – mondja Iserrel vitatkozva – kitölthetetlenek.<sup>39</sup> A narratív fikcionális világok, szemben a nyelvfilozófia végtelen nagyságú és maximálisan specifikált lehetséges világaival, szükségszerűen *kicsik* (makrostruktúrák) és szükségszerűen *hiányosak* (nem-teljesek).

### *A narratív fikcionális világok jelentése és elemzése*

A narratív fikcionális világok, így összegezhetnénk az elmondottakat, létrehozásukból, azaz a világ- és szövegalkotás – a textuális poézis – sajátosságaiból adódóan specifikus extenzionális és intenzionális tulajdonságokkal bírnak. A világalkotás sajátosságaiból adódóan e világok (1) korlátozott számú elemtípusból felépülő kis világok. (2) Elemeik között szükségképpen egy vagy több cselekvő személy – ember, vagy emberszerű lény – is található. (3) Dinamikus, történet-generáló potenciával bíró rendjük van, mely dinamika legfőbb forrását a világra és a világban folyó cselekvésekre egyaránt ható modális korlátozások: alethikus, axiológikus, deontikus és episztemikus restrikciónak képezik. Ezen extenzionális tulajdonságok mellett e világok a szövegalkotás specifikumaiból következően (4) ontológiaiag többnyire nem homogének, hanem számos különböző (faktuális és virtuális) és egymással változatos (hierarchikus, szimbiotikus stb.) kapcsolatban álló tartományokból és azok altartományaiból állnak. (5) Hiányosak, telítettségük, azaz határozott, fuzzy és (kitölthetetlenül)

---

<sup>39</sup> Egy klasszikus példa szerint soha nem fogjuk megtudni Macbeth gyermekeinek számát, Wolterstorff 1980: 133.

üres tartományaik eloszlása, egyenetlen. (6) És végül: képesek önmaguk felszámolására.

Meg kell azonban említenünk, hogy a fenti sajátosságok meghatározása mellett Doležel könyve számos lényegi kérdést nyitva hagy. Ezek közül a legfontosabb a narratív fikcionális művek jelentésképzését érinti. Doležel szerint a művek jelentése a létrehozásuk során érvényesített restricióknak megfelelően két komponensből, az *extenzionális és az intenzionális jelentés*ből tevődik össze. Az extenzionális jelentés alapját a narratív fikcionális világ extenzionális reprezentációja, azaz a mű elemi motívum-struktúráját (statikus és dinamikus motívumait) megragadó parafrázis<sup>40</sup> képezi. E parafrázis vizsgálata, pl. a dinamikus motívumoknak (az eseményeknek és a cselekvéseknek) a *cselekvésemeléttel* való összekapcsolása, azaz a motivációk, az akciók és a személyközi interakciók elemzése vezet el a mű extenzionális jelentésének feltárásához.

A fikcionális világ textuális megadásának módjából (az intenzionális függvényekből) származó intenzionális jelentés meghatározása már nem ilyen egyszerű. Az ugyanis, lévén a textúrához és egy adott nyelvhez kötődik, nem parafrázálható és nem formalizálható.<sup>41</sup> A jelentés ezen aspektusa – így Doležel – csak indirekt módon, a *szövegelmé-*

---

<sup>40</sup> A motívumot Doležel egy hosszú irodalomelméleti tradíció alapján Tomasevskij és Mukarovszky vonatkozó írásai alapján a narratíva *argumentum-predikátum struktúrájú tematikus alapelemeként* definiálja Vö. Doležel 1998: 33. A *statikus* motívumok (állapotok és relációk) és a *dinamikus* motívumok (események és fizikai, mentális és beszédbeli cselekvések) közti különbségtételt már Doležel vezeti be.

<sup>41</sup> Hiszen minden parafrázis megsemmisíti az eredeti textúrát, amelyhez az intenzio kapcsolódik.



let segítségével, az *indirekt elemzés módszerével*: a szöveg globális „morfológiájának”, formatív elveinek, stilisztikai, retorikai szabályszerűségeinek stb. vizsgálatával ragadható meg. A szöveg struktúrájában, textuális szabályszerűségeiben ugyanis leképeződik a fikcionális világ intenzionális struktúrája. Nem világos azonban, hogy Doležel mire alapozva állítja ezt, ahogy az sem, pontosan mit is ért szövegstruktúra és szövegstruktúrában megmutatkozó jelentés alatt. Bemutatott elemzései csak a szabályszerűségek feltárására koncentrálnak (pl. Franz Kafka *Der Prozeß*, „A Per” c. művében a szereplők megnevezésében megmutatkozó szabályokra<sup>42</sup>), az azokban megnyilvánuló jelentésekre azonban nem világítanak rá.

Homályban marad továbbá az is, hogy mi e két jelentéskategória egymáshoz való viszonya. Doležel hol a ket-  
tő egymástól való kölcsönös függését állítja (Doležel 143), hol Frege-re hivatkozva az intenzionális jelentés alapvető jellegét (Doležel 138) hangsúlyozza. Utóbbi megállapítás önmagában is meglepő, hiszen az írás bevezető része nyomatékosan kizárja Frege szemantikai elképzeléseit a fikcionális szemantikában alkalmazható elméletek köréből: Frege, így Doležel, a kifejezések jelölését (Bedeutung, extenzió) a tapasztalati valóságban horgonyozza le, a fikcionális neveknek ekként nem tulajdonít referenciát, csak értelmet (Sinn-t, azaz intenziót). Mindezek fényében

---

<sup>42</sup> Kafka *Der Prozeß*, 1925, „A Per” című regényében a szereplők vagy családnévükkel (Block, Bürstner kisasszony), vagy keresztnévükkel (Leni), vagy határozott leírással (az igazgató, a vizsgálóbíró, a felügyelő stb.), vagy – egy esetben – rövidítéssel (Josef K. vagy K.) vannak megnevezve. A megnevezés tehát többértékű függvény, rendje létrehozza a szereplők négy körét.

legalábbis zavarba ejtő a Fregere való hivatkozás. Eredeti problémánkra visszatérve azonban: a két jelentés egymáshoz való viszonyára a szövegelemzésekben sem kapunk választ, átfogó értelmezést ugyanis Doležel egy mű kapcsán sem ad. A képletet ráadásul csak bonyolítja, hogy a szerző írása epilógusában nyomatékosan aláhúzza, hogy mindkét jelentéskomponens bővíthet az intertextuális viszonyokból, vagy miként Doležel nevezi: a *transzdukcióból* származó jelentésaspektusokkal. A világok közti elérhetőségi relációkkal modellezhető transzdukció Doležel szerint két szinten, az extenzionalitás és az intenzionalitás szintjén is működik, annak módját és mechanizmusát azonban nem fejti ki. Példái a fordítás és a posztmodern újraírás, azaz a művek teljes transzformációjának köréből származnak.

Végezetül meg kell említenünk, hogy Doležel mindössze fél bekezdésben (kilenc sorban) tér ki a bemutatott elmélethez kapcsolódó szövegelemzés módszerére. Eszerint az olvasó elsőként az intenzionális struktúrával, a szöveg szabályszerűségeivel szembesül. Majd a feltárt szabályszerűségekből levezeti a világ intenzionális struktúráját. Ezt követően parafrázálja és rekonstruálja az extenzionális világstruktúrát, annak részeit, a történetet, a szereplők portréját és a cselekmény helyszíneit.<sup>43</sup> Hogy mindez miként vezet el a mű jelentéséhez, az homályban marad.

A lehetséges világok narratológiai koncepcióinak másik áramlatát, mint említettük, azon koncepciók képezik, melyek keretelmélete alapvetően nem nyelvfilozófiai elképzelésekre, hanem poétikai elméletekre, nevezetesen utánzás-elméletekre épül. Ezek az elméletek a lehetséges világ fogalmát nem az alkotás, hanem a befogadás felől határoz-

---

<sup>43</sup> Doležel 1998: 143.

zák meg. A következőkben ezen irányzat egyik meghatározó képviselőjének, Bernáth Árpádnak az elgondolásait ismertetjük.

#### **4. Poétikai elképzeléseken alapuló lehetséges világ-konceptiók: Bernáth Árpád és poétikailag lehetséges világok elmélete**

##### **4.1. A poétikai keretelmélet: Arisztotelész *Poétikája*, a lehetséges költészettani értelmezése**

A *Poétikát* (i.e. IV. sz.) a szakirodalom a költői tevékenységről (peri poiétikész), azon belül pedig a tragédia- és eposzköltésről szóló összefoglaló műként tartja számon.<sup>44</sup> Az értelmezők egyet értenek abban, hogy Arisztotelész a költői alkotótevékenységet a mesterségek (techné), azon belül pedig az *utánczómesterségek* körébe sorolja, s azt *tárgya, eszközei, céljai és hatása* tekintetében specifikálja.

A lehetséges fogalmának a bevezetésére a mű tragédiaköltéssel foglalkozó második részében, az utánczás tárgyát érintő összefoglaló részben (a 9. fejezetben, 1451b30) kerül sor. Arisztotelész itt mesterével, Platónnal vitatkozva arra a következtetésre jut, hogy minden költő, így a tragédiaköltő utánczásának tárgyát is, szemben a historiográfuséval, nem a megtörtént cselekvések adják. A költő olyan egységes és egész cselekvéseket (mondást és/vagy tetteket) utánoz, melyek *lehetségesek*.<sup>45</sup> Lehetséges egy cselekvés akkor, ha a

---

<sup>44</sup> Az írásra a továbbiakban Ritoók Zsigmond magyar fordítása alapján utalok. Arisztotelész i.e. 4/1997.

<sup>45</sup> „A költő dolga nem az, hogy a megtörtént dolgokat mondja, hanem hogy olyan dolgokat, amilyenek megtörténhetnek, vagyis

szükségyszerűség vagy a valószínűség szerint megtörténhet, vagy megtörténhetett.<sup>46</sup>

Arisztotelész tehát a „lehetséges” fogalmát *nem a világ, hanem a cselekvés* fogalmához kapcsolja. Meglátása szerint a jó tragédiában – és miként később megállapítja: a jó eposzban is<sup>47</sup> – a történések úgy következnek egymásból a szükségyszerűség és a valószínűség szerint, hogy bennük egy egységbe: „egy egységes, egész és bizonyos nagysággal bíró cselekvésbe vannak foglalva a másutt szétszórt vonások”.<sup>48</sup> Az események ezen logikai kapcsolata miatt állítja Arisztotelész, hogy a költészet, szemben az egyedit ábrázoló történetírással, az *általánost* mondja. Az alkotás, még ha egyeditő nevet is ad, soha nem egyedi alakokról szól, hanem a cselekvést irányító, azt egy kezdőállapotból egy végpontig vezető, általános érvényű valószínűségekről és szükségyszerűségekről. Ezek feltárása a befogadó feladata, mely feltáró munka azzal, hogy megismeréshez vezet, gyönyört is okoz.

A lehetséges ezen cselekvésre vonatkoztatott arisztotelészi fogalmát a 18. század közepén két svájci teoretikus

---

amelyek a valószínűség vagy a szükségyszerűség szerint lehetségesek.” (51a36–37) Arisztotelész i.e.4/1997: 45.

<sup>46</sup> Arisztotelész szerint ugyanis „a megtörtént dolgok nyilvánvalóan lehetségesek, hiszen nem történhettek volna meg, ha lehetetlenek lettek volna.” (51b18–19) Arisztotelész i.m.: 47.

<sup>47</sup> Amit Arisztotelész a tragédia cselekményéről mond, az érvényes az eposzra is. A tragédiában ugyanis minden megvan, ami az eposzban. Attól csak a versmérték alkalmazásának lehetőségében, valamint a zene és a látvány, azaz színpadra állítás terén különbözik. Arisztotelész i.m.: 33 és 115.

<sup>48</sup> Utóbbi Arisztotelész a *Politikában* is kifejti. Vö. Bolonyai Gábor *Poétikához* készített jegyzeteivel Uo. 44.

– Johann Jakob Bodmer és Johann Jakob Breitinger – bővíti ki és kapcsolja össze Leibniz *lehetséges világ* fogalmával. A költői utánzás egyedüli és igazi eredetije, mondják Arisztotelészre hivatkozva és Gottscheddel vitatkozva,<sup>49</sup> nem az utolérhetetlen Teremtő által létrehozott valós világ. A létező és jelenvaló világ a történetírói utánzás tárgya. A költő feladata *új és csodás lehetséges világok* nyelvi utánzása.<sup>50</sup> E megfogalmazás, miként arra már Cassirer is rámutat, meglehetősen ellentmondásos. Tükrözi azt a köztes pozíciót, amit a svájciak esztétikája a racionalizmus szabálykövetése és a zseniesztétika között elfoglalt.<sup>51</sup> Bodmer és Breitinger ugyanis a lehetséges világokat Leibniz szellemében a jelenvaló világ dolgainak (látható és láthatatlan tárgyainak, eseményeinek és törvényeinek) ellentmondásoktól mentes lehetséges kapcsolataiként és összefüggéseiként, azaz *meg nem valósult jelenvaló világok*ként definiálják.<sup>52</sup> A fenti tételek ekként úgy is megfogalmazzák, hogy a költészet voltaképpen feladata a *valós utánzása a lehetségesben*. A költő a valós tanulmányozása és lehetséges világok elképzelése révén megismerheti, utánzása révén pedig felfoghatóvá és hozzáférhetővé teheti mindazt az igazságot, ami a jelenvaló világ szükségszerűségeiben, a fizikai és az emberi természet törvényeiben és erőiben rejtve marad. Az utánzás, azaz az utánzás eredetijét képező lehetséges világépületeknek a lehetőségesség állapotából a valószerűség állapotába

---

<sup>49</sup> Gottsched a költői utánzás tárgyát Leibnizre hivatkozva, értékalapon, a tapasztalati világban, a lehetséges világok legjobbjában jelöli meg.

<sup>50</sup> A költő csak jó nyomdász – így Breitinger – ha a valóságos világot utánozza. Breitinger 1740a/1997: 438.

<sup>51</sup> Erről bővebben ld. Cassirer 1916.

<sup>52</sup> A koncepcióról bővebben ld. Csúri Károly 1980.

vitele, vagyis egy látszatvalóság megteremtése<sup>53</sup> azonban, mondják, nemcsak tanulságos.<sup>54</sup> A teremtetett látszatvalóság a szellemet nemcsak gondolkodásra, hanem az ismerttel és valóssal való összehasonlításra is készteti, ezáltal nemcsak tanít, de a szó horatiusi értelmében szórakoztat és gyönyörködtet is (*delectare*).<sup>55</sup> A gyönyör annál nagyobb – s ez az a pont, ami a rendszeren belül ellentmondáshoz vezet s megnyitja az utat egy új esztétika felé – minél nagyobb a műnek a mindennapihoz mért távolsága. Bodmer és Breitinger ezért az érzékekre és érzelmekre gyakorolt hatás fokozása érdekében megengedi, hogy a költő az utánzott lehetséges világot teremtő fantáziája révén világunkban nem létező és abból nem levezethető új, csodás dolgokkal népesítse be és olyan törvényeket alkosson, melyek világunkban (bár valószínűek) ismeretlenek. A kétféle és egymással összeegyeztethetetlen világkoncepcióból származó ellentmondásnak természetesen a két szerző is tudatában van, s azt azzal a kijelentéssel próbálja feloldani, hogy olyan szépséget, mely nem rejlene eleve a természetben, elképzelni sem lehet. A szerző teremtő fantáziája csak kibontja Isten gondolatait.

Könnyen belátható, hogy Bodmer és Breitinger költészettani koncepciójának alapját képező világfogalom ellentmondásosságának alapvető oka abban rejlik, hogy Leibniz metafizikai, logikai világkoncepciója több tekintet-

---

<sup>53</sup> „És innen nézve egyes egyedül a költőt illeti meg a poietes, a teremtő neve” Breitinger 1740a/1997: 440.

<sup>54</sup> „Mennél erőteljesebb és nyilvánvalóbb a hasonlóság az eredetivel, annál több értelmet és igazságot hordoz a kép.” Breitinger *i.m.*: 443.

<sup>55</sup> Vö. Breitinger 1740a/1997: 440, 444.

ben is összeegyeztethetetlen a poétikai művekkel. A költő igenis elgondolhat és nyelvileg létrehozhat olyan dolgokat, melyek világunk törvényei és szabályai szerint lehetetlenek. Bodmer és Breitinger visszaretten e tézis Leibniz rendszerén belüli teológiai következményeitől, egy Istennel versenyre kelő teremtő költő rémképétől. Az 1970-es években azonban, mikor a koncepció Gottfried Gabriel,<sup>56</sup> Bernáth Árpád és Csúri Károly elképzeléseiben újraéledt, immár az elmélet ezen konstruktív eleme vált érdekessé.

#### **4.2. A poétikailag lehetséges világok transzgenerikus elmélete: Bernáth Árpád**

A poétikai lehetséges világok elméletének sajnos máig nincs szisztematikus, teljes kifejtése. A következőkben ezért Bernáth Árpád néhány általam fontosnak tartott tanulmányának, különösen egyik legújabb, 2006-ban megjelent *Rhetorische Gattungstheorie und konstruktivistische Hermeneutik* („Retorikai műfajelmélet és konstruktivistika hermeneutika”, 2007) című tanulmányának téziseit összegzem egy általam helyesnek vélt rendszerben, esetenként a meglátásom szerint helyes összefüggések és hangsúlyok vázolásával. Mivel az elmélet az elmúlt évtizedek során folyamatosan alakult, ezért a terminológiát a 2006-os tanulmánynak megfelelően használom és ahhoz alakítom.<sup>57</sup> A koncepció kifejtésébe bevonom azokat az írásokat is, amelyeket Bernáth Csúri Károllyal közösen jelentetett meg, és azokat az állításokat, melyeket rá hivatkozva tett.

---

<sup>56</sup> Gabriel 1975.

<sup>57</sup> Bernáth 2006a (magyarul 2007).

Összefoglalásképpen elmondható, hogy a koncepció lényegét tekintve a *transzgenerikus* és a *neoarisztotelianus* irodalomelméletek közé sorolható. Bernáth elképzeléseit a *történetmegjelenítő* szövegekre (epikai, drámai és lírai művekre) fogalmazza meg. Ezen felfogásának alapja és elmélete középpontja Arisztotelész *Poétikájának* konstruktivista újraértelmezése. Bernáth Arisztotelész elképzeléseit a lehetséges világok elméletének konstruktivista felfogásai és a modellelmélet társadalomtudományokon belüli (deduktív) koncepciója segítségével explikálja. Az értelmezéshez felhasznált fogalmak szemantikai vonatkozásait egy korrigált Frege-szemantika keretében pontosítja. A koncepciót a következőkben tézisek formájában fejtem ki. Először az Arisztotelészre vonatkozó meggondolásokat, majd e meggondolások kifejtéseit ismertetem. Így általános megfogalmazásoktól haladok az egyre pontosabb magyarázatok felé.

*A Poétika konstruktivista újraértelmezése a lehetséges világok elmélete és a modellelmélet keretében*

1. *A Poétika irodalmi konstrukciótan.* Bernáth gondolatmenetének kiindulópontját az Arisztotelész által a *Poétika* tárgyaként megnevezett és többnyire költészetként fordított „poézis” szó etimológiai jelentése képezi. Az ógörög szó eredeti alapjelentése „megalkot”, „létrehoz”, latin megfelelőjével „konstruál”. Mivel a latin a kifejezést fordítás nélkül vette át, a szó, s ekként az írás tárgyának eredeti jelentése és a mű célja feledésbe merült. A *Poétika* célja egy sajátos értelemben vett *irodalmi konstrukciótan* kidolgozása. Az írás azt mondja meg, milyen történetyszerkesztési, nyelvi, jellemábrázolás- és érvelésmódbeli eszközök alkalmazása szükséges ahhoz, hogy egy drámai vagy epikai



szerző<sup>58</sup> megérdemelje a *költő* (ógörögül: poietés, „*konstruktőr*”) nevet. Arisztotelész szerint ui. a szerzőt e név csak akkor illeti meg, ha képes eszközeit úgy alkalmazni, hogy műve legfontosabb rétege, a történet (műthosz), *szép* legyen és általa ne az egyedi fejeződjön ki (mint a történetírás esetében), hanem az *általános* (mint a filozófia esetén).

2. A történetmegjelenítő irodalmi mű akkor fejezi ki az általánost és akkor filozofikus, ha legfontosabb rétege, a történet, egy meghatározott szabályok alapján lehetséges absztrakt cselekmény utánzata. Arisztotelész az általános fogalmát a történetben kifejezésre jutó szabályokhoz, szabályszerűségekhez köti. A szerző által a történetek (pragmata) egy befogadható terjedelmen belüli sajátos összekapcsolása révén létrehozott történet akkor és csak akkor általános, ha azt a szerző egy teljes és lezárt egész:<sup>59</sup> egy zárt eseménysor (praxisz: *absztrakt cselekmény*<sup>60</sup>) utánzásával hozza létre.<sup>61</sup> Egy cselekményegész utánzataként

---

<sup>58</sup> Az absztrakció bizonyos szintjén ugyanaz vonatkozik mindkettőre. (Az epikai művekből a dráma két *fakultatív* része hiányzik: a színpadra állítás és a zene/ének.) Vö. Bernáth 1979.

<sup>59</sup> Arisztotelész közismert definíciója szerint: egész az, aminek kezdete, közepe és vége van. 50b26. Arisztotelész *i.m.*: 41.

<sup>60</sup> A 'praxisz'-t a fordítások többnyire *cselekvésként* vagy *cselekményként* adják vissza. Bernáth az utánzott egészt általam hivatkozott legutóbbi írásában *absztrakt történetnek* nevezi. Ezen az egy ponton az eddigi terminológiát követem.

<sup>61</sup> Arisztotelész szerint a történeteket először általánosságban kell felvázolni. Azt követően neveket adni és az alárendelt epizódokat kidolgozni. Példája Iphigeneia, ahol az általános szint a következő: egy áldozatra szánt leány rejtélyes módon eltűnik feláldozói elől, s egy olyan országba kerül, ahol az a törvény, hogy az idegeneket feláldozzák stb. A kidolgozás során a leány

létrehozott történet ugyanis (s a szerző műve ezen aspektusával többnyire már nincs tisztában) helyes utánzás esetén megjeleníti mindazokat a szükségszerűségeket és valószínűségeket, amelyek az utánzott egészben, az absztrakt cselekmény kezdete, közepe és vége között hatnak és – mivel más történetben is megjelenhetnek – általánosak. Lényeges, hogy a mű minden egyéb rétege: a szóbeli kifejezés (grammatika, retorika, stilisztika), az érvelésmód és a jellemek egységesen ezen absztrakt szintnek a történetben való megjelenését szolgálja, a történetnek alárendelt.

3. *Az utánzott absztrakt egészben, a cselekmény kezdete, közepe és vége között ható szabályok és szabályszerűségek egy Breitinger, Rescher és Hintikka elképzelései alapján definiálható poétikailag lehetséges világ konstrukciós szabályai.* A koncepció egyik legkorábbi eleme Arisztotelész elméletének a lehetséges világok elképzeléseivel való összekapcsolása. A cselekmény utánzása következtében a történetben érvényre jutó szükségszerűségek és valószínűségek egy poétikailag lehetséges világ konstrukciós szabályai. Az állítás a mű rétegeinek hierarchizáltságából és az egységes utánzás követelményéből származó következmények megértésével könnyen belátható. Ha a mű minden rétege egységesen a cselekményben ható szükségszerűségeknek a történetben való érvényre jutását szolgálja, úgy e szükségszerűségek a szöveg egészében is hatnak: azt ugyanúgy egy rendezett egész reprezentánsaként teszik értelmezhetővé, miként a történetet. Ezt a szöveg által egy bizonyos módon megjelenített rendezett egészt nevezi Bernáth egy Csúri Károllyal közösen írt munkájában, Csúri egy koráb-

---

az Iphigenia, az ország a Taurisz nevet kapja. (Arisztotelész *i.m.*: 1455a-b). Vö. Bernáth 2002: 53

bi tanulmányához kapcsolódva a mű lehetséges, pontosabban *poétikailag* lehetséges világának.<sup>62</sup> E világok Csúri szerint több tekintetben is hasonlóan viselkednek, mint a *konstruktivista* világelképzelések (Breitinger, Hintikka és főként Rescher) lehetséges világai.<sup>63</sup> Nem eleve adott metafizikai entitások, hanem csak jelek révén létező és megalkotható eszmei konstruktumok. Szemben a logikai-szemantika lehetséges világaival ugyanakkor poétikailag lehetségesek, mivel – főként a nyelv kreatív funkciója és létrehozásuk sajátosságai miatt – hierarchikusan rendezett, többszintű struktúrákat alkotnak és a logikai korlátozások mellett vagy helyett egyéb feltételek (is) vonatkoznak rájuk.

4. *A szöveg által megjelenített lehetséges világ a szövegvilágon keresztül érhető el. A feltárt szabályokkal a szövegvilág lehetséges világgá rendezhető át.*<sup>64</sup> Innen már érthető Bernáth azon meglátása, miszerint mind az utánzott absztrakt cselekményhez, mind a szöveg lehetséges világához a megértett szöveg, azaz egy adott olvasó által a szöveget alkotó propozíciók alapján megalkotható komplex tényállás

---

<sup>62</sup> Ld. Csúri 1980.

<sup>63</sup> A lehetséges világok Reschernél olyan intellektuális projekciók, melyek bár „végső soron a valós világon alapulnak, s abból többnyire számos közvetítő fokozaton keresztül [különböző komplexitású transzformációval] levezethetők”, a valóstól a konstruálás folyamatának lezárultát követően függetlenné válnak. Első lépésben nem vezethetők vissza a valós világra mint interpretánsra. Csúri 1980: 174f, Rescher 1975: 78–92.

<sup>64</sup> A következőkben mikor a lehetséges világ terminust az elmélet kontextusában használom, azon *poétikailag* lehetséges világot értek.

– a szövegvilág<sup>65</sup> – vizsgálatával juthatunk el. A szövegvilág (helyes utánzás esetén) magán viseli a szöveget minden tekintetben átható szabálműködés nyomait, így megjeleníti a cselekményhez és a szöveg lehetséges világához való hozzáférés feltételeit.<sup>66</sup>

5. A történetmegjelenítő irodalmi szövegek olyan szemantikai modelleknek tekinthetők, melyek lehetséges absztrakt cselekményeket modellálnak. Bernáth végül az utánzás és a megjelenítés/reprezentáció fogalmainak explikálásához a fenti meglátásokat összekapcsolja a modellelmélettel. Az utánzás *modellalkotás*, mondja. A nyelv eszközzrendszerével létrehozott történetmegjelenítő szövegek olyan *szemantikai modellek*, melyek (fenti értelemben vett) eredetijét (egy poétikailag lehetséges világ szabályai alapján lehetséges) absztrakt cselekmény képezi. Mivel egy modell (legalábbis a társadalomtudományokban)<sup>67</sup> olyan – a modelleredetihez képest – egyszerű rendszer, mely az eredeti attribútumait csak bizonyos tekintetben reprodukálja,<sup>68</sup> ezért egy modelleredetiről – így egy absztrakt cselekményről is – mindig több modell is készíthető.

---

<sup>65</sup> A szövegvilág az olvasó által megértett szöveg. Bernáth meghatározásában: „A szövegvilág [...] tényállásokból épül fel, azaz tárgyakból, amelyeket különböző tulajdonságok határoznak meg, és amelyeket számos reláció kapcsol össze. [...] A szövegvilág tényállásait ismét relációk kötik össze, így a szövegvilág végül maga is egy komplex tényállás.” Bernáth 1978a: 191.

<sup>66</sup> Bernáth 1978a: 191.

<sup>67</sup> Lényeges, hogy nem logikai vagy matematikai értelemben vett értékmentes modellfogalomról van szó.

<sup>68</sup> Bernáth a fogalmat egy Csúrival közösen írt tanulmányában definiálja a fenti módon. Bernáth & Csúri 1980: 66.

Nyilvánvaló, hogy e vázlatos ismertetés minden pontja számos kérdést vet fel. Ad5: Mit jelent az, hogy a történetmegjelenítő szöveg a megjeleníteni kívánt absztrakt cselekményt csak egyes aspektusaiban modellálja? Ad4: Hogyan tárhatóak fel a szöveg által megjelenített történetben ható szükségszerűségek a szöveg szövegvilágán keresztül? Ad3: Hogyan értendő és miképp írható le a lehetséges világ poétikusságának legfőbb forrása, annak többretegűsége? Ad2: Valóban filozofikus-e a történetmegjelenítő irodalom? A következőkben ezekkel a kérdésekkel foglalkozok. Megválaszolásukkal elsőként az ötödik, majd a negyedik, azt követően a harmadik, végül a második állítást pontosítom.

*Az 5. tézis pontosítása: A nyelvi modellálás fogalmának szemantikai meghatározása egy korrigált Frege-szemantika keretében*

*Az absztrakt cselekmény nyelvi modellálásának adott módja Frege értelem fogalma segítségével értelmezhető. A szöveg azzal, hogy az absztrakt cselekményt (jelöletet) egy bizonyos módon (Bernáth értelmezésében: egy meghatározott struktúra segítségével) jeleníti meg, a cselekmény egy (lehetséges) értelmét prezentálja. Kapcsolatban áll tehát a gondolkodással, esztétikai funkciója mellett kognitív funkcióval is bír.<sup>69</sup> Ezen állítások belátásához két segédítéletre van szükség. 1. Segédítélet: Frege szemantikai elképzeléseinek korrekciójából származik. Frege az *Über Sinn und Bedeutung**

---

<sup>69</sup> Ezek a meglátások nincsenek kifejtve, meglátásom szerint azonban következnek Bernáth írásaiból.

(„Értelem és jelölet”, 1892<sup>70</sup>) című írásában amellet érvel, hogy a fikcionális irodalmi szövegekben előforduló egyszerű (‘Odüsszeusz’) és összetett tulajdonnevek<sup>71</sup> (‘A mélyen alvó Odüsszeuszt Ithakában tették partra’) csak tulajdonneveknek látszó *képek* (látszat-tulajdonnevek<sup>72</sup>). Ellentétben a jelölettel és értelemmel bíró valós tulajdonnevekkel csak szubjektív képzet- és érzelemkeltésre alkalmas *értelmük van, jelöletük nincs*. Frege ítélete szerint ezért e kifejezések és a belőlük felépülő irodalmi szövegek csak esztétikai értékkel bírnak, az igazság tekintetében – lévén se nem igazak, se nem hamisak – értelmezhetetlenek (látszat-gondolatokat fejeznek ki<sup>73</sup>). Bernáth szerint a szerző ezzel az állítással kétszeresen is ellentmond önmagának. (1) Egyrészt ellentmond a tanulmány elején bevezetett (és későbbi írásaiban is fenntartott) értelem-definíciójának, miszerint a jel értelme jelöletének megadási módjával azonos. E definíció alapján az értelem léte feltételezi a jelöletet: „Mert hogyan is beszélhetnénk valaminek arról

---

<sup>70</sup> Az írást a bevett nyelvfilozófiai szóhasználattal idézem. Ebben eltérek a Bernáth által használt, Kanyó Zoltán fordítása által megteremtett terminológiától.

<sup>71</sup> Frege mindent tulajdonnévnek nevez, aminek a jelölete egy *egyedi tárgy*. Rendszerében a tulajdonnevek tárgyakat jelölnek, jelentésük e tárgy megadásának/adva lételének módjával azonos. A mondatok jelölete is tárgy (egy absztrakt tárgy: egy igaz vagy hamis igazságérték), értelme egy (az elemek értelméből össze tevődő) gondolat.

<sup>72</sup> A ‘látszat-tulajdonnév’ terminus bevezetésére Frege későbbi írásaiban kerül sor.

<sup>73</sup> A ‘látszat-gondolat’ kifejezést Frege – miként azt Bernáth megjegyzi – egy későbbi töredékében, a *Logikában* („Logik”, 1897) vezeti be.

a módjáról, ahogyan adva van, anélkül hogy lenne?”<sup>74</sup> (2) Ellentmond azonban az állítás Frege a számjelek (pl. a '7') és a geometriai alakzatok jeleinek (pl. a 'háromszög') szemantikai tulajdonságaira vonatkozó megállapításainak is.<sup>75</sup> Ezek ugyanis Frege szerint nemcsak jelentéssel, hanem jelöléssel is bírnak: absztrakt tárgyakat (számokat és alakzatokat) jelölnek, a velük alkotott kifejezések (mint pl. a ' $3 + 4 = 7$ ', vagy a 'Minden egyenlő oldalú háromszög szögei egyenlők') pedig értelmezhetők a igazság tekintetében. Természetesen adódik tehát a kérdés: ugyan miért referál a '7' egy (absztrakt) tárgyra, a Schiller drámájában szereplő 'Tell Vilmos' viszont semmire? S vajon miért lenne igaz a ' $3 + 4 = 7$ ', mikor a 'Tell fia fejéről lelőtt egy almát' még csak hamis sem lehet. Mindezek alapján Bernáth amellet érvel, hogy a fikcionális nevekre vonatkozó állítások által a rendszerben fellépő ellentmondás könnyen feloldható, ha *a fikcionális tulajdonnevek jelölését a számokhoz analóg módon gondoljuk el*. Mert miként a számok és a velük végzett műveletek is csak egy absztrakt szabályrendszer (egy számelmélet) vonatkozásában bírnak jelöléssel és jelentéssel, úgy az irodalmi szövegekben szereplő nevek jelölete és jelentése is egy rendszer létéhez kötött. Ez a szabályrendszer a szöveg interpretációs elmélete, mellyel a szöveg poétikailag lehetséges világa megalkotható. A szöveget alkotó tulajdonnevek erre a világra vonatkoznak, jelölötük ebben a világban létezik, értelmük is e világ vonatkozásában

---

<sup>74</sup> Bernáth 1980: 124. Ez az állítás azóta a nyelvfilozófia elfogadott tételei közé tartozik.

<sup>75</sup> Noha ez az érv először Bernáthnak egy Csúrral közösen írt tanulmányában szerepel (Bernáth & Csúri 1980), az alapgondolat Bernáthtól származik (Csúri szóbeli közlése).

adott.<sup>76</sup> (S ahogy a számokat is interpretálhatja egy-egy észlelhető valós dolog (a kettőt pl. két könyv), úgy minden tulajdonnév-típusú jelnek is létezhet valós világbeli fizikai megfelelője, interpretamense.<sup>77</sup>) 2. Segédteétel: A történetmegjelenítő irodalmi szöveg maga is frégei értelemben vett tulajdonnévnek tekinthető: jelölete egy tárgy. Ehhez csak azt kell emlékezetünkbe idézni, amit Arisztotelész az *Iliász* kapcsán mond: a mű, lévén egy egész utánzata, maga is egy egészet jelenít meg.

Ha elfogadjuk ezt a gondolatmenetet, könnyen beláthatjuk a bevezetőben megfogalmazott állítások helyességét. A történetmegjelenítő szöveg a jelölétét, azaz a lehetséges világot egy bizonyos módon ragadja meg (modellálja). (Az, miként a legtöbb jelölét, többféleképp is megragadható). A jelölét megadásának a szöveg által megjelenített módja a szöveg értelme, egy összetett gondolat. Bernáth Carnap, Cassirer és Goodmann a szimbolikus formában jelentkező megismerésről szóló írásai alapján úgy véli, hogy az irodalmi szöveg (mint minden műalkotás) a jelölétét *struktúrája, azaz szerveződésének sajátos, rendszerszerű módja által* közvetíti, értelme ezért ezen a struktúrán keresztül fejeződik ki.<sup>78</sup> A struktúra tehát az értelemkövetítés eszköze, s mint ilyen, konstitutív módon kapcsolódik

---

<sup>76</sup> Bernáth ebből a gondolatmenetből vezeti le azt is, hogy minden tulajdonnév-típusú jel fikcionális. „A nyelvi kifejezések sohasem képesek mást megjelölni mint fiktív tárgyakat és fiktív tárgyak tulajdonságait és viszonyait.” Bernáth 1997b: 213.

<sup>77</sup> Az *interpretamens* fogalmát Bernáth Peirce-től veszi át, ám azt másképp (tárgy, dolog jelentésben) használja, mint ő.

<sup>78</sup> Cassirer 1923/1925/1929, Carnap 1928, Goodman 1978. Ld. Bernáth 1997a.



a gondolkodás és a megismerés fogalmaihoz. A szöveg lehetséges világához rajta keresztül juthatunk el.

*A 4. tézis pontosítása (1): A lehetséges világ  
rekonstruálásának eszközét képező struktúra  
szövegszintű megjelenésének leírása Frege  
mondatszemantikája és a metafora fogalma segítségével*

*A történetmegjelenítő irodalmi szöveg eredetijét egy olyan szabályok által létrehozott és működtetett struktúra segítségével közvetíti, melynek nyoma a szöveg felszínén jelentésszignifikáns ismétlések – motívum- és embléma-sorok – formájában jelenik meg. Az ismétlések megtörik a szöveg linearitását és különböző, egymással dinamikus viszonyban lévő, szimbolikus értelmű viszonyokat hoznak létre. A bonyolult relációk mögött fellelhető egyszerű függvényviszonyok rávilágítanak arra, hogy az ismétlés lényegében metaforizáció:  $a = b$  típusú azonosságokat teremt, és mint minden ilyen típusú azonosság, a világra vonatkozóan felismeréseket tesz lehetővé. Az irodalmi szöveg, így Bernáth egyik legkorábbi meglátása, sajátos rendezettséget mutat. Lineáris rendjét felépítése egy sajátossága miatt jelentésszignifikáns ismétlésstruktúrák szövik át.<sup>79</sup> Lényeges megérteni, hogy Bernáth nem a jakobsoni értelemben vett ismétlésfogalomról, azaz nem egy szövegalkotó eljárás eredményeképp a kombináció tengelyén megjelenő*

---

<sup>79</sup> Csúri szerint az ismétlések ezen kiemelt státusa a világ felépítését irányító szabályok lehető legkisebb számából – azaz egy Leibnizi elvből – következik (szóbeli közlés). Az elvet egy másik kontextusban Bernáth is megfogalmazza: „A lehető legegyszerűbb szabályokból mint alapfeltevésekből kell a jelenségek gazdagságát megkonstruálhatónak bemutatni.” Bernáth 1998: 51.

jelenségről beszél. *Nem* önmagában egyes jelek ismétlődését kutatja. Vizsgálódásai azokra az ismétlésekre vonatkoznak, melyek a szövegben egy absztrakt cselekmény szabályainak megjelentetésére irányuló *szövegkonstrukció következményeképp* szükségszerűen lépnek fel, melyek tehát e szabálműködés textuális *nyomai*.<sup>80</sup> Bernáth a konstrukció következtében a szövegben megjelenő ismétlések két alapvető típusát különbözteti meg: a szövegbelső ismétlést vagy *motívumot*, valamint a szövegkülső ismétlést vagy *emblémát*.<sup>81</sup> (a) A motívum a műnek azokat a különböző kontextusokban ismétlődő azonos szövegrészeit, vagy azonos kontextusban<sup>82</sup> ismétlődő különböző szövegrészeit jelöli, melyek jelentésszignifikáns ismétlődésük által másodlagos (szimbolikus) jelentésre tesznek szert.<sup>83</sup> (b) Az embléma egy szövegrésznek egy idegen szövegrésszel vagy valóságdarabbal való jelentésszignifikáns azonosíthatóságát jelenti. Lényeges, hogy Bernáth szerint a *térstruktúra* és az *időstruktúra* is az ismétlésrendszer konstitutív részeit képezik.<sup>84</sup>

Könnyen belátható, hogy az ismétlések bonyolult szövegviszonyokat generálnak. A lineárisan rendezett literális síkot számos szimbolikus értelemmel bíró síkkal szövik

---

<sup>80</sup> A 'nyom' terminus Csúritól származik, vö. Csúri 1994.

<sup>81</sup> Bernáth a motívum fogalmát Oskar Walzeltől, az embléma fogalmát Wolfgang Kayser-től veszi át. Bernáth 1998: 21, 23.

<sup>82</sup> Azonos kontextusról azonos alak vagy azonos grammatikai kategóriákkal való leírhatóság esetén beszélhetünk.

<sup>83</sup> Az azonosság felléphet a jel szintjén: *jelmotívum*, vagy a jelöllet szintjén: *jeltárgy motívum*.

<sup>84</sup> Babits Mihály *Ősz és tavasz között* c. versében pl. az idő kap motívikus funkciót. Ld. Bernáth 1971.

át.<sup>85</sup> A szimbolikus síkok egymással és a literális síkkal dinamikus kapcsolatokba lépnek, köztük mellé- és alárendelő hierarchikus viszonyok jönnek létre, mely viszonyok ugyanakkor nem nyitják ki a szöveg zárt struktúráját: a szövegkülső ismétlések a szövegbelső ismétlések értelmezésére szolgálnak, integrálódnak a motivikus síkokba.<sup>86</sup>

E bonyolult szerkezet mögött ugyanakkor – így Bernáth – egyszerű logikai struktúra rejlik, mely megragadható és értelmezhető Fregenek a mondatok és szövegek struktúráját leíró *függvény* fogalmával. Frege ugyanis nemcsak a jelek jelentésstruktúráját, hanem logikai szerkezetét is vizsgálja. Értelmezésében a kijelentőmondatok olyan kitöltött függvények, melyek két részből: egy (egy vagy több) kitöltetlen helyet tartalmazó függvényből (F(...)) és a kitöltetlen helye(ke)t kitöltő argumentumokból (tulajdonnevekből) állnak. Frege megközelítésében így a „Hesperus azonos Phosphorusszal” mondat mögött az „x azonos y-nal” két-argumentumú függvény áll. Ez alapján belátható, mondja

---

<sup>85</sup> Bernáth a szöveg szerveződésének ezt a módját kapcsolatba hozza az Origenész és tanítványai által kimunkált Bibliaegzegézis modelljével. Bernáth 1998: 24.

<sup>86</sup> Példának okáért Heinrich Böll *Der Zug war pünktlich* (1949, „A vonat pontos volt”) című elbeszélése három idősíki eseményeit ábrázolja. Az idősíkok motivikus szinten (többek között a férfi főalakot körülvevő három nőalak azonosíthatósága miatt) egy fázisra redukálódnak és a főtörténettel (Andreas csütörtöktől vasárnap hajnalig tartó utazása a frontra) ellentétes történetként (visszatérés Németországba) értelmezhetők. Mivel a szöveget átszövő emblematisztikus ismétlések Andreast fokozatosan Krisztus, Olinát pedig az angyalok attribútumaival ruházzák fel a (dezertáló) szereplő galíciai halála nem kudarcként, hanem az égi hazába való visszatérésként és a keresztáldozat megismétléseként értelmezhető a háborús világ bűneiért. Vö. Bernáth 1998.

Bernáth, hogy az ismétlés olyan szövegkonstituáló eljárás, mely vagy úgy hoz létre sorokat, hogy ugyanazzal az argumentummal tölt be különböző függvényeket  $F(x)$ ,  $G(x)$ ,  $H(x)$ , vagy pedig úgy, hogy az argumenum helyét tölti be különböző individuumokkal  $F(x)$ ,  $F(y)$ ,  $F(z)$ ,  $G(x)$ ,  $G(y)$ ,  $G(z)$ . Az első esetben a szerző egyazon elem megragadásának különböző (szövegbelső és szövegkülső) módjait (értelmét) ábrázolja. A másodikban különböző (szövegbelső és szövegkülső) elemek között hoz létre értelemazonosságot. Látnunk kell, hogy e két képlet lényegében egy  $a = b$  típusú, azaz ismeretközlő azonosságállításnak felel meg, és – lévén az azonítást a közös szabályalkalmazás miatti közös interpretálhatóság teremti meg – *metaforizációként* értelmezhető.<sup>87</sup>

A történetmegjelenítő szöveg, így összegezhethetnénk az elmondottakat, úgy kerül megalkotásra, hogy egy szabályok által működtetett struktúrán keresztül (melynek szövegszintű nyomai a szabályok ismételt alkalmazásából adódóan ismétlések) minden elemében és rétegében megjeleníti egy absztrakt eseménysor egy lehetséges értelmét. A cselekmény szöveg által ábrázolt értelméhez és a szövegvilág által megjelenített lehetséges világhoz (a szöveg jelölétéhez) ezért e nyomok vizsgálatával, az ismétlődéseket létrehozó szabályrendszer feltárásával juthatunk el.

*A 4. tétel pontosítása (2): Az absztrakt cselekmény  
rekonstruálása és a lehetséges világ megalkotása:  
az irodalmi magyarázat*

*Az absztrakt cselekmény alkotóelemeihez és szabályaihoz  
(posztulátumok, axiómák, definíciók rendszeréhez) az is-*

---

<sup>87</sup> Fenti gondolatok kifejtése még nem történt meg.

méltlések vizsgálatából kiindulva, a megértett szöveg (a szövegvilág) felépítésének megokolásával („miért”-kérdések megválaszolásával) juthatunk el. Az elem- és szabályrendszer együtt alkotja a szöveg magyarázó elméletét (irodalmi magyarázatát). Az elmélet koherenciaelméleti alapon igazolja, hogy a szövegvilág lehetséges, azaz poétikailag lehetséges világgá alakítható. Az olvasónak az elmondottak alapján tételeznie kell, hogy (1) a történetmegjelenítő szövegek, bár felépítésükre nézve önkényesnek, propozícióik tekintetében pedig akár inkohereensnek is tűnhetnek, *szükségszerűen* olyanok, amilyenek (az észlelt tényállások egy törvények strukturálta egész részei), továbbá hogy (2) e szövegek azért és csak azért jönnek létre, hogy egy absztrakt és zárt eseménysor (cselekményegész) egy bizonyos módon (egy adott struktúrában) történő megjelenítése által meghatározott *elemek és szabályok* adott *feltételek melletti működését* mutassák be olvasóiknak, valamint hogy (3) e szövegek minden tekintetben (grammatikai, retorikai, stilisztikai tulajdonságaik tekintetében is) úgy konstruáltak, hogy az általuk megjelenített cselekmény elemei és szabályai az olvasók számára felismerhetők és általuk feltárhatók legyenek.<sup>88</sup> Vagyis: A szöveg értelmezése során tételezni kell, hogy létezik egy olyan *elmélet*, mely – egy matematikai kifejezés felépítését meghatározó elmélethez hasonlóan – képes megadni azokat az elemeket és konstrukciós szabályokat, melyek a megjelenített történet

---

<sup>88</sup> Bernáth az olvasók tekintetében e művelet végrehajtásához három feltétel teljesülését tartja szükségesnek: az olvasónak ismernie kell a szöveg nyelvrendszerét, továbbá alapvető logikai és hermeneutikai képességekkel kell rendelkeznie, Bernáth 2006/2007.

és a szövegvilág *egészének* lehetőségességét<sup>89</sup>, pontosabban *lehetséges konstruktum* voltát, lehetséges világgént való *(re)konstruálhatóságát* igazolják. A szövegvilág lehetséges világgá való teljes átrendezhetőségének bizonyítása egyben – s az állítás megértése nélkülözhetetlen az irodalmi történetek megismeréssel kapcsolatos funkciójának belátásához –, a szövegvilág *igaz* voltát is alátámasztja. Bernáth Csúrirra és az *igazság koherenciaelméletére*<sup>90</sup> hivatkozik, mikor azt mondja, hogy a szövegvilág lehetséges világgá való transzformálhatósága azt is bizonyítja, hogy a szövegvilágot alkotó propozíciók (az elmélet által reprezentált) koherens módon összefüggnek egymással, koherens egészet alkotnak, azaz igazak. Az elmélet az a feltételrendszer, mely mellett a szövegvilágot alkotó propozíciók igaznak tekinthetők.

Bernáth ezen alapvetésekből kiindulva az interpretálás tekintetében három alapelvet fogalmaz meg. Az első a hipotézisképzésre és a szabályokra vonatkozik: (1) „A lehető legegyszerűbb szabályokból mint alapfeltevésekből kell a jelenségek gazdagságát megkonstruálhatónak bemutatni.”<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> A feltárandó szabályrendszernek a szövegvilág létrehozására vonatkozó valamennyi utasítást tartalmaznia kell.

<sup>90</sup> Az elv szerint egy kijelentéshalmaz igazságkritériuma „nem a mondatoknak a valósággal való egyezése, hanem a többi állítás rendszerével való összeegyeztethetősége által definiált.” Kutschera 1993: 74f. Csúri a tézist Csúri 1991-ben Cooman 1983 és Rescher 1973 alapján fogalmazza meg. Az elv első közös feldolgozása Bernáth & Csúri 1985.

<sup>91</sup> Bernáth 1998: 51. A tézist Bernáth Leibniz világkonstrukciós elvének analógiájára fogalmazza meg. A jó szerző éppúgy, mint a világ Teremtője, a lehetséges világok közül a legjobbat választja, azaz olyan világot, ami a legegyszerűbb az elvek és egyszersmind

A második a leíró nyelvre: (2) A jelenségek leírásánál a *relációkat* kell megragadni, hiszen csak a relációfogalmakra építő nyelv képes a jelenségeket egyediségükben és általános szabályok megnyilvánulásaiként ábrázolni.<sup>92</sup> A harmadik elv az eljárásra: (3) Az elméletet alkotó elemekhez és általános szabályokhoz a szövegvilágban vagy modelljében megjelenő szabálynymokra vonatkozó „miért”-kérdések feltevésével és megválaszolásával juthatunk el. A „Miért változik meg ugyanazon elem valamely attribútuma egy más kontextusban?”, „Miért bír két különböző elem ugyanazon attribútumokkal?”, „Miért van így, ahogy van?”, „Miért mondja így?”-típusú kérdésekre adott válaszok elvezetnek a lehetséges világ elemeihez (absztrakt figurákhoz) és az elemek közti relációkat meghatározó, a világ felépítésének elveit jelentő konstrukciós szabályokhoz.

Mindezek alapján Bernáth az értelmezés ezen racionális, „miért” kérdésekre általános törvények feltárásával választ kereső módját egy hosszú tudományfilozófiai tradíció alapján *magyarázatnak* nevezi,<sup>93</sup> és azon belül egy sajátos típusba, az *irodalmi magyarázat* típusába sorolja. A magyarázat a magyarázandó jelenség (a szöveg) leírását (a szövegvilágot) *explanandumként* fogja fel, és azt szabályokra (*explanans*) vezeti vissza.

Része továbbá az elméletnek, hogy minden szöveg, így a történetmegjelenítő szöveg tényállásai is (lévén jelöltek

---

legváltozatosabb a jelenségek tekintetében. Lásd még jelen tanulmány 79. sz. lábjegyzetét.

<sup>92</sup> Ld. Bernáth 1997a: 245–250. A tézist a szerző Carnap és Casirer meglátásait felhasználva mondja ki.

<sup>93</sup> Itt főként Carnap és von Wright munkáit kell megemlítenünk. Bernáth 1998.

fiktív<sup>94</sup>) nem irodalmi módon is megokolhatók. A *nem irodalmi magyarázat* a magyarázandó jelenséget egy a szövegtől függetlenül elérhető (és már a szöveg előtt létező) világ vagy világszegmens tényeivel való megfelelés alapján interpretálja, azaz a szöveget alkotó kijelentéseket az igazság *korrespondencia*-elve alapján értékeli. Ha így olvasunk egy szöveget, azt nem irodalomnak tekintjük, hanem a dokumentáris szövegek osztályába soroljuk.

Különösen jó példa e kétféle magyarázatra Bernáth Heinrich Böll *Ansichten eines Clowns*, 1963, „Egy bohóc nézetei” című regénye kapcsán adott kettős értelmezése. A nem irodalmi magyarázatok, miközben a regény helyszínéül szolgáló Bonn-t a gazdasági csoda Németországának fővárosaként, a történet időviszonyait a valós idő leképezéseiként, Hans Schnier egy valós elbeszélő-szituáció mintájára elgondolt szituációban elbeszélő szereplőként értelmezik, nem tudnak mit kezdeni a mű ezen alapvetésből származó *eltéréseivel*: az interpretáció során csak megemlítik, magyarázni azonban nem tudják a logikátlan időviszonyokat (nem lehet sötét a szereplő bonni megérkezésekor), az elbeszélő fantasztikus képességeit (Schnier nem érzékelhet szagokat a telefonban), vagy a helytelen helymeghatározásokat (Schnier lakása helyén a cselekmény időpontjában nem lakóház, hanem a posta épülete állt). Az irodalmi magyarázat más logikát követ. A szöveg igazságából kiindulva és koherens felépíthetőségét (világként való (re)konstruálhatóságát) tételezve e jelenségek okára kérdez rá: Mi az a konstrukciós elv, ami miatt az adott tényállás szükségszerű? Mely konstrukciós elvek követelik meg példának okáért azt, „hogya a bohócnak olyan lakása legyen [...], ami – csak-

---

<sup>94</sup> Vö. jelen tanulmány 76. lábjegyzetével.



úgy mint a nagy zeneszerző [Beethoven] szoborarca – a székesegyházra néz.”<sup>95</sup> Bernáth elemzése megmutatja, hogy Böll a hely relációi, valamint a művész, Schnier alakjának Assisi Szent Ferencként való ábrázolása, arcának „halotti maszk”-ként, majd „szoborarc”-ként való megnevezése által egy olyan szabályt jelenít, „mely a művészi egzisztencia kérdését a templom által megjelenített értékek viszonylatában veti fel.”<sup>96</sup> A (Marie által megjelenített) misztikus egyháztól elszakított művész cselekvésképtelen bohóccá vált.

*A 3. tézis pontosítása: A poétikailag lehetséges világ  
struktúrájának többretegűsége*

*A feltárt magyarázó elmélet által a szövegvilágból kiindulva a lehetséges világ különböző absztrakciós szintjeit hozhatjuk létre.* Nem igényel hosszas fejtegetést annak belátása, hogy a szövegvilág a feltárt elem- és szabályrendszer segítségével, a szabályok összes szükséges és lehetséges következményének feltárásával több egymásra épülő és egymásból nyíló absztrakciós szinten – az *események*, az *eseményszekvenciák*, a *történet*, a *cselekmény*, valamint a több történethez szerkeszthető *cselekménymodell*<sup>97</sup> szintjén is –

---

<sup>95</sup> Bernáth 2006: 147, 2007: 148.

<sup>96</sup> Bernáth 2006: 147f, Uő. 2007: 148.

<sup>97</sup> Bernáth szerint pl. Böll regényeinek cselekménymodellje *Fa*, *Fb* figurapár és variánsaik, valamint *Fc* konfliktusfigura és variánsai között az alábbi *relációváltózásként* írható fel: (*Fa*) elválasztottság (*Fb*) – (*Fa* egyesülés *Fb*) + *Fc* „váljatok szét” – (*Fa*) elválasztottság (*Fb*), ahol is e kompozíciós sor ismételhető. A cselekmény attól függően, hogy elválasztottsági, vagy egyesülési alappal végződik, nyílnak, vagy zártnak, illetőleg negatív, vagy pozitív értékűnek minősül. Ld. Bernáth 1998.

(re)konstruálható. Bernáth ezeket az absztrakciós szinteket tekinti a lehetséges világ különböző struktúraszintjeinek. A megállapítás – a struktúra, amin keresztül a szöveg az értelmét létrehozza, rétegzett – ezekre a szintekre vonatkozik.

Ezekre a szintekre, pontosabban azok két szélső pólusára, a szövegvilágra és annak (re)konstruált lehetséges világára vonatkozik Bernáth azon megállapítása is, miszerint a történetmegjelenítő szöveg egésze is *metaforaként* értelmezhető.<sup>98</sup> Azzal, hogy egy absztrakt, általános szintet jelenít meg tulajdonnevekkel egyeditett formában lényegében a metafora egy lehetséges felépítését, a nem-faj átvitel egy formáját képezi le. (A szöveg- és a metaforaértés közti ezen szoros kapcsolat miatt nevezi Bernáth utóbbi írásaiban elméletét egyre többször konstruktivista hermeneutikának<sup>99</sup>.)

## *A 2. tétel pontosítása: Filozofikus-e a történetmegjelenítő irodalom?*

*A történetmegjelenítő irodalmi szöveg szövegvilágának megismerésével az emberi cselekvés természetére vonatkozó etikai felismerésekre tehetünk szert. Az irodalom lényegére és funkciójára nézve az elmúlt évezredekben számos el-*

---

<sup>98</sup> Bernáth 2002. Bernáth itt utal arra, hogy a metaforaalkotás konstrukciós elve a mese összeillesztésében is érvényesül.

<sup>99</sup> Hasonló álláspontot képvisel Ricoeur is Ricoeur 1972/2007-ben. Szerinte is szoros kapcsolat van aközött, „ami kérdés a szövegértelmezés kapcsán felmerül a hermeneutikában, és aközött, ami kérdés a metafora kapcsán felmerül a retorikában, a szemantikában, a stilisztikában vagy bármely más diszciplínában.” Ld. Bernáth 2002: 44.

képzelés született. Ezek kulcsproblémája annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy mivégből is tanulmányozunk olyan szövegeket, amelyek nem a valóságról szólnak, hanem fiktív tényállásokat jelenítenek meg. Bernáth eddigi írásaiban más neoarisztotelianus gondolkodókhoz hasonlóan<sup>100</sup> amellet érvel, hogy a fiktív tényállásokat történetként megjelenítő irodalmi szövegek szimbolikus formában, ám „logikus építményként” jelentenek, felépítésük struktúrája által cselekvőkre vonatkozó általános felismeréseket tesznek lehetővé. Ennek az az oka, hogy e szövegek által megjelenített világokban az egyedi cselekvéseket meghatározó normák és értékek *nem csupán imperativusként*, hanem *szükségyszerűségként* hatnak. A szövegek deontikus törvényrendszerek és axiológikus értékek adott feltételek melletti törvény-jellegű működését jelenítik meg, ekként adekvát értelmezés, – az egyedi mögött rejlő általános összefüggések feltárása esetén – megnyitják az utat nemcsak egy szisztematikus etika, hanem etikai ítélőképességünk, erkölcsi érzékünk (a lehetséges tartományában zajló) fejlesztése, s ezáltal önmagunk, mások és világunk mélyebb megismerése előtt.<sup>101</sup>

## 5. A narratív fikcionális világok és a poétikailag lehetséges világok elméletei

E dolgozatban a lehetséges világok elmélete két alapvető irányzatához tartozó exempláris koncepciót, Lubomir Doležel és Bernáth Árpád elgondolásait mutattam be. Lát-

---

<sup>100</sup> Hasonlóképp Martha Nussbaum, Bernard Williams, Alasdair MacIntyre, Paul Ricoeur.

<sup>101</sup> Erről bővebben ld. Bernáth 1990.

hattuk, hogy a két elmélet a terminológiai hasonlóság ellenére alapvetően különbözik egymástól. Az analitikus irány az elbeszélő szövegek által ábrázolt lehetséges világok fogalmát a szerző felől, az alkotás során érvényesített speciális restriktiókból kiindulva definiálja. A szelekció, a formáció, a diszkurzuspluralizáció és a szövegsűrítés műveletei az irodalom lehetséges világait sajátos lehetséges világokként – narratív fikcionális világként – hozzák létre. A világ-fogalom itt alapvetően metaforikus használatú. További elemzéséhez a szerző egyéb diszciplínák, a pszichológia, a szociológia, a tudományelmélet, a cselekvésemélet stb. területéről vett fogalmakat használ. A poétikai koncepciók szemlélete alapvetően más. A lehetséges világ létrehozása itt az értelmező feladata. Ő konstruálja meg azt az elemreláció- és szabályrendszert, mely a szöveg által megjelentetett világ lehetséges létét és igaz voltát igazolja. A világ fogalom itt analitikus szereppel bír. A szöveg lehetséges világa a szövegvilág vonatkozásában maximális és teljes, helyes értelmezés esetén koherens. Leírása heurisztikus módon, analitikus fogalmi rendszerrel történik.

### Hivatkozott irodalom

- ADAMS, M. Robert (1974): Theories of Actuality. *Nous* 8: 211–231.
- ARISZTOTELÉSZ (i.e. 4/1997): *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest: PannonKlett.
- ARMSTRONG, David Malet (1989): *A Combinatorial Theory of Possibility*. New York: Cambridge University Press.
- BAL, Mieke (2000): Travelling Concepts and Cultural Analysis. In: Goggin, Joyce & Neef, Sonja (eds.): *Trav-*

- elling Concepts. Text, Subjectivity, Hybridity.* Amsterdam: ASCA Press 7–25.
- (2002a): *Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien. Von den cultural studies zur Kulturanalyse.* In: Uő.: *Kulturanalyse.* Kiadta és utószóval ellátta Thomas Fechner-Smarsly és Sonja Neef. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 7–27.
- (2002b): *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide.* Toronto: University of Toronto Press.
- BELL, Alice (2010): *The Possible Worlds of Hypertext Fiction.* Basingstoke: Palgrave-Macmillan.
- BERNÁTH Árpád (1967): *Heinrich Böll „Der Zug war pünktlich”, „Und sagte kein einziges Wort” és „Ansichten eines Clowns” című regényeinek motívum- és emblémastruktúrájáról* (Kiadatlan doktori disszertáció).
- (1971): A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről. Két vers vizsgálata azonos módszerrel. In: Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban.* Budapest: Akadémiai kiadó 439–468.
- (1978a): Narratív szövegek irodalmi magyarázata. *Literatura* 3–4: 191–196.
- (1978b): Drámai cselekmény – epikai cselekmény (Megjegyzések Bécsy Tamás: „A drámamodellek és a mai dráma” c. könyvéhez). *Irodalomtörténeti Közlemények* 82: 2. 210–221.
- (1979): Arisztotelész *Poétikája* és magyar fordítása. *Irodalomtörténeti Közlemények* 83: 5–6. 648–651.
- (1980): Gottlob Frege jelentéseméletének irodalmi vonatkozásai. In: Kanyó Zoltán (szerk.): *Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. Narratológiai tanulmányok.* Szeged: JATE Press. (= Studia Poetica 1.)

- & CSÚRI Károly (1980): „Mögliche Welten” unter literaturtheoretischem Aspekt. In: Csúri Károly (ed.): *Literary Semantics and Possible Worlds/ Literatursemantik und mögliche Welten*. Szeged: JATE Press 44–62. (= Studia Poetica 2.)
- & CSÚRI Károly (1985): Remarks on Literary Text-Explanation. *Quaderni di semantica* 6:1 53–64.
- (1990): Műértelmezés, irodalomtörténet, irodalomtudomány. In: Uő. (szerk.): *A műértelmezés helye az irodalomtudományban*. Szeged: JATE Press. 103–108. (= Studia Poetica 9.)
- (1991): Goethe-Strukturen, Goethe- Interpretationen. Einführung in eine vergleichende. Untersuchung der Texte: „Ganymed”, „Die Leiden des jungen Werthers”, „Stella”, „Erlkönig” und „Faust”. In: Werner, Hans-Georg & Müske, Eberhard (Hgg.): *Strukturuntersuchung und Interpretation künstlerischer Texte*. Kongress- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Halle (Saale): Martin-Luther-Universität. 260–276.
- (1997a): A lehetséges világok poétikai elméletének szellemi gyökerei. *HELIKON* 43:4. 377–393.
- (1997b): Fikcionalitás és értelmezés, avagy a nyelv mint a költészet nyelve. In: Péntek János (szerk.): *Szöveg és stílus*. Kolozsvár: Babes-Bolyai Tudományegyetem 74–79.
- (1998): Építőkövek a lehetséges világok poétikájához. In: Uő.: *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*. Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport 9–78.
- (2002): Metafora a lehetséges világok poétikájában. In: Ármeán Ottilia & Fried István & Odorics Ferenc

- (szerk.): *Irodalomelmélet az ezredvégen*. Budapest/Szeged: Gondolat Kiadói Kör – Pompeji 48–55.
- (2006a): Rhetorische Gattungstheorie und konstruktivistische Hermeneutik. In: Blödorn, Andreas & Langer, Daniela & Scheffel, Michael (Hgg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin/New York: de Gruyter 123–150. Magyarul Uő. (2007): Retorikai műfajelmélet és konstruktivista hermeneutika. Ford. Dáczy Enikő és Szabó Erzsébet. *Literatura* 33: 2. 157–177.
- (2006b): Logika, szemantika, szépirodalom. *HELIKON* 52: 3. 185–201.
- BODMER, Johann Jacob (1740): *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*. Zürich: C. Orell.
- (1741): *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter* Zürich: C. Orell.
- BREITINGER, Johann Jakob (1740a): *Critische Dichtkunst, worinnen die poetische Mahlerei in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht wird*. Zürich: C. Orell. Magyarul: Uő. (1997): Kritikai költészet. Ford. Bombitz Attila. In *Helikon* 4. 437–447.
- (1740b): *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse*. Zürich.
- BUCKLAND, Warren (1999): Between science fact and science fiction: Spielberg's digital dinosaurs, possible worlds, and the new aesthetic realism. *Screen* 177–192.
- CARNAP, Rudolf (1928): *Der logische Aufbau der Welt*. Berlin-Schlachtensee: Weltkreis Verlag.
- (1946): Modalities and Quantification. *Journal of Symbolic Logic* 11: 33–64.

- (1947): *Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic*. Chicago: University of Chicago Press.
- CASSIRER, Ernst (1916): *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Berlin: Verlag Bruno Cassirer.
- CASSIRER, Ernst (1923, 1925, 1929): *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 1–3. Berlin: Verlag Bruno Cassirer.
- CRESSWELL, Max J. (1972): The World Is Everything That Is the Case. *Australasian Journal of Philosophy* 50: 1. 1–13.
- CURRIE, Gregory (1990): *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CSÚRI Károly (1968): „A ló meghal a madarak kirepülnek” című Kassák költemény emblémaszerkezete. *Irodalmi és Nyelvi közlemények* 2: 129–154.
- (1975): Egy narratív struktúratípus néhány szabályszerűsége. *Általános nyelvészeti Tanulmányok* 11: 37–50.
- (1978): *Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthal. Eine generativ-poetische Untersuchung*. Kronberg/Ts: Scriptor Verlag.
- (1980): A lehetséges világok szemantikája és az irodalmi elbeszélő szövegek elmélete. In: Kanyó Zoltán (szerk.): *Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései*. Szeged: JATE Press 169–200. (= *Studia poetica* 1)
- (1982): Juhász Ferenc: „Babonák napja, csütörtök, amikor a legnehezebb”. Módszertani tanulmány. *Literatura* 3–4. 454–481.
- (1991): Mögliche Welten, Kohärenztheorie der Wahrheit und literarische Erklärung. In: Werner, Hans Georg & Mücke, Eberhard (Hgg.): *Strukturuntersuchung und*



*Interpretation künstlerischer Texte.* Halle/Saale: Martin Luther Universität 3–14.

- (1994): Wiederholungsstrukturen – aus literarischer Sicht. (Am Beispiel von Thomas Manns „Tonio Kröger“). In: Bernard, Jeff & Katalin Neumer (Hgg.): *Zeichen, Sprache, Bewußtsein.* Wien/Budapest: ÖGS/JSSS 27–70. (= Österreichisch-Ungarische Dokumente zur Semiotik und Philosophie 2).
- (2007): *Schiller drámái.* (Kézirat)

DANTO, Arthur C. (1973): *Analytical Philosophy of Action.* Cambridge: Cambridge University Press.

DIVERS, John (1995): Modal Fictionalism Cannot Deliver Possible Worlds Semantics. *Analysis* 55: 81–88

- (2002): *Possible Worlds.* New York/London: Routledge.

DOLEŽEL, Lubomír (1976): Narrative Modalities. *Journal of Literary Semantics.* 5: 1. 5–14.

- (1979): Extensional and Intensional Narrative Worlds. *Poetics* 8: 1–2. 193–211.

- (1980a): Truth and Authenticity in Narrative. *Poetics Today* 1: 3. 7–25.

- (1980b): Narrative Semantics and Motif Theory. In: Csúri Károly (ed.): *Literary Semantics and Possible Worlds/ Literatursemantik und mögliche Welten.* Szeged: JATE Press 32–43. (= Studia Poetica 2.)

- (1984): Narrative Structure and Narrative Style. In: Kanyó Zoltán (ed.): *Fictionality/Fiktionalität.* Szeged: JATE Press 271–297. (= Studia poetica 5.)

- (1988): Mimesis and Possible Worlds. *Poetics Today* 9: 3. 475–496.

- (1989): Possible Worlds and Literary Fictions. In: Allén, Sture (ed.): *Possible Worlds in Humanities, Arts and*

- Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65.* Berlin/ New York: de Gruyter 221–242.
- (1990): *Fictional Reference: Mimesis and Possible Worlds.* In: Valdés, Mario J. (ed.): *Toward a Theory of Comparative Literature: Selected Papers Presented in the Division of Theory of Literature at the XIth International Comparative Literature Congress.* New York: Peter Lang 109–124.
- (1992): *Possible Worlds: Philosophy and Applications.* *Semiotica* 90: 34. 201–216.
- (1998): *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds.* Baltimore: Johns Hopkins University Press. (= Parallax: Re-visions of Culture and Society)
- (1999): *Fictional and Historical Narrative: Meeting the Postmodernist Challenge.* In: David Herman (ed.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis.* Columbus: Ohio State University Press 247–273.
- ECO, Umberto (1978): *Possible Worlds and Text Pragmatics: Un Drame bien Parisien.* *Versus* 19–20. Milan 5–72.
- EPSTEIN, Seymour (1983): *A Research Paradigm for the Study of Personality and Emotions.* In: Monte, M. Page (ed.): *Personality. Current Theory and Research.* Lincoln: University of Nebraska Press 91–154.
- FORREST, Peter (1986): *Ways Worlds Could Be.* *Australasian Journal of Philosophy* 64: 1. 15–24.
- FREGE, Gottlob (1892): *Über Sinn und Bedeutung.* *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 25–50. Magyarul Uő. (2000): *Jelentés és jelölet.* Ford. Máté András. In: Uő.: *Logikai vizsgálódások.* Budapest: Osiris 118–147.

- GABRIEL, Gottfried (1975): *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart: Frommann-Holzboog.
- GOODMAN, Nelson (1978): *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett. Magyarul 1. fejezet: Uő. (1997): Szavak, művek, világok. Ford. Fogarasi György. *HELLIKON* 68:4. 394–409.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (1730): *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf.
- GUTENBERG, Andrea (2002): *Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman*. Dissertation. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- HERMAN, David (1994): Hypothetical Focalization. *Narrative* 2: 3. 230–253.
- HINTIKKA, Jaakko (1957): 'Quantiers in Deontic Logic.' *Societas Scientiarum Fennica, Commentationes humanarum litterarum* 23: 4 (Helsinki).
- (1973): *Time and Necessity: Studies in Aristotle's Theory of Modality*. Oxford: Clarendon Press.
- (1989): Exploring Possible Worlds. In: Allén, Sture (ed.): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65*. Berlin/New York: de Gruyter 52–73.
- HORWICH, Paul (1998): *Meaning*. Oxford: Clarendon Press.
- HUORANSZKI Ferenc (2001): *Modern metafizika*. Budapest: Osiris.
- IZARD, Caroll E. (1977): *Human Emotions*. New York: Plenum Press.
- JACQUENOD, Claudine (1988): *Contribution a une etude du concept de fiction*. Berne: Peter Lang Verlag.

- JEFFREY, Richard C. (1965): *The Logic of Decision*. Chicago: University of Chicago Press.
- KANGER, Stig (1957): *Provability in Logic*. Stockholm: Almqvist & Wiksell. (= Stockholm Studies in Philosophy 1)
- KANYÓ Zoltán (1978): Die Verwendung der Semiotik der möglichen Welten in der Analyse literarischer narrativer Texte. nyomtatásban In: Csúri Károly (1980) (ed): *Literary Semantics and Possible Worlds/ Literatursemantik und mögliche Welten*. Szeged: JATE Press 23–31. (= Studia Poetica 2.)
- KRIPKE, Saul (1959): A Completeness Theorem in Modal Logic. *The Journal of Symbolic Logic* 24: 1–15.
- (1963a): Semantical Analysis of Modal Logic I, Normal Propositional Calculi. *Zeitschrift für mathematische Logik und Grundlagen der Mathematik* 9: 67–96.
- (1963b): Semantical Considerations on Modal Logic. *Acta Philosophical Fennica*. Fasc. XVI. 83–94.
- (1965): Semantical Analysis of Modal Logic II. Non-normal Propositional Calculi. In: Addison, John W. & Kenkin, L. & Tarski, Alfred (eds.): *The Theory of Models*. Amsterdam: North-Holland. 206–220.
- (1980): *Naming and Necessity*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- KUTSCHERA, Franz von (1993<sup>2</sup>): *Sprachphilosophie*. München: Fink Verlag.
- LASSWELL, Harold D. & LERNER, Daniel & de SOLA POOL, Ithiel (1952): *The Comparative Study of Symbols*. Stanford: Stanford University Press.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1710): *Essais de théodizée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (*Theodicaea vagy Isten igazolása. Isten jósá-*

*gáról, az ember szabadságáról és a rossz eredetéről*  
Amsterdam.

LEWIS, David (1973): *Counterfactuals*. Oxford: Blackwell.

— (1986): *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell.

MAÎTRE, Doreen (1983): Individuals and narrative worlds:  
An ontological perspective. *Poetics Today* 11: 4. 843–871.

MARGOLIN, Uri (1990): The What, the When, and the  
How of Being a Character in Literary Narrative. *Style*  
24: 3. 453–468.

— (2002): Experiencing Virtual Worlds: Observation to  
Co-Creation. *Poetics Today* 23: 707–717.

MCHALE, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. New York:  
Methuen.

MEREDITH, Carew A. & PRIOR, Arthur N. (1956): Inter-  
pretations of Different Modal Logics in the „Property  
Calculus”. In: Copeland, B. Jack (ed.) (1996): *Logic and  
Reality: Essays on the Legacy of Arthur Prior*. Oxford:  
Clarendon Press.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan A. (1999): Los Mun-  
dos Semióticos Posibles en la Investigación Social/  
Possible Semiotic Worlds in Social Research. *En Archi-  
vos de la Universidad Nacional de La Plata* 1.  
<<http://www.unlp.edu.ar/archivos>>

MONTAGUE, Richard (1974): *Formal Philosophy: Select-  
ed Papers of Richard Montague*. ed. Richmond Tho-  
mason. New Haven/London: Yale University Press.  
(= Collection of Montague's philosophical papers.)

NOLAN, Daniel (2003): Defending a Possible Worlds Ac-  
count of Indicative Conditionals. *Philosophical Stud-  
ies* 116: 215–269.

NOLT, John E. (1986): What Are Possible Worlds? *Mind*  
95 (380): 432–445.

- OROSZ Magdolna (1982): A német romantikus irodalmi mese szerkezete E.T.A. Hoffmann-nál. *MTA I. Osztály Közleményei* 33: 1–4. Budapest.. 145–148.
- (2001): *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag.
- PAVEL, Thomas (1975): „Possible Worlds” in Literary Semantics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34: 2. 165–176.
- (1986): *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- PLANTINGA, Alvin (1976) Actualism and Possible Worlds. *Theoria* 42: 1–3. 139–160.
- QUINE, Willard V. Orman (1970): *Philosophy of Logic*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- RESCHER, Nicholas (1969): *Introduction to Value Theory*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- (1973): *The Coherence Theory of Truth*. Oxford: Oxford University Press.
- (1975): *A Theory of Possibility. A Constructivistic and Conceptualistic Account of Possible Individuals and Possible Worlds*. Oxford: Basil Blackwell.
- RICEUR, Paul (1972/2000): A metafora és a hermeneutika központi problémája. Ford.: Kovács Gábor. In: Kovács Árpád (szerk): *A regény és a trópusok*. Budapest: Argumentum 401–416.
- RONEN, Ruth (1994): *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROSEN, Gideon (1990): Modal Fictionalism. *Mind* 99: 327–354.
- RYAN, Marie-Laure (1985): The Modal Structure of Narrative Universes. *Poetics Today* 6: 4. 717–756.

- (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP.
- STALNAKER, Robert (1976): Possible Worlds. *Nous* 10: 65–75.
- SURKAMP, Carola (2000): Die Perspektivenstruktur narrativer Texte aus der Sicht der possible-worlds theory: Zur literarischen Inszenierung der Pluralität subjektiver Wirklichkeitsmodelle. In: Nünning, Vera & Nünning, Ansgar (Hgg.). *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 111–132.
- (2002): Narratologie und possible-worlds theory: Narrative Texte als alternative Welten. In: Nünning, Ansgar & Nünning, Vera (Hgg.). *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 153–183.
- TRAILL, Nancy H. (1996): *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- VAINA, Lucia: (1977). „Introduction: les „mondes possibles” du texte”: 3–11 y „Un modèle du mythe du „grand passage” chez les Roumains”: 41–57, ambos en *Versus* N<sup>o</sup> 17. (= Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle)
- VAN INWAGEN, Peter (1983): Fiction and Metaphysics. *Philosophy and Literature* 7: 67–77.
- WOLTERSTORFF, Nicholas (1980): *Works and World of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- WRIGHT, Georg H. von: (1963): *Norm and Action*. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1968): *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*. Amsterdam: North Holland.

## Tájékoztató irodalom

- ALLÉN, Sture (1989) (ed.): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel symposium 65*. New York/Berlin: de Gruyter.
- BELL, Alice (2010): Ontological Boundaries and Conceptual Leaps: The Significance of Possible Worlds for Hypertext Fiction (and Beyond). In: Bronwen, Thomas & Page, Ruth E. (eds.): *New Narratives: Theory and Practice*. Lincoln NE: University of Nebraska Press.
- BERNÁTH Árpád & CSÚRI Károly & KANYÓ Zoltán (1975): *Texttheorie und Interpretation. Untersuchungen zu Gryphius, Borchert und Böll*. Kronberg-Ts: Scriptor Verlag, 1975. (= Theorie - Kritik - Geschichte 9.)
- & HÁRS Endre (1997): A lehetséges világok poétikája. *HELIKON* 68:4.
- BREMOND, Claude (1973): *Logic du récit*. Paris: Seuil.
- (1980): The Logic of Narrative Possibilities. *New Literary History* 11:3. 387–411.
- CRESSWELL, Max J.: Possible Wrolds. In: Csúri Károly (ed.): *Literary Semantics and Possible Worlds/ Literatursemantik und mögliche Welten*. Szeged: JATE Press 1–6. (= Studia Poetica 2.)
- CS. GYIMESI Éva (1983): *Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba*. Bukarest/Dombóvár: Kritérion.
- CSÚRI Károly (1987): *Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés témaköréből*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- (1992): Mögliche Welten und die Kohärenztheorie der Wahrheit. (Zur literarischen Erklärung). *European Journal for Semiotic Studies* 1–2: 43–54.



- (1999): *Meaning in Poetry. A Model of Literary Reading.*  
In: Kulcsár-Szabó Ernő & Szegedy-Maszák Mihály &  
(Hgg.): *Epoche – Text – Modalität. Diskurs der Mod-  
erne in der ungarischen Literaturwissenschaft.* Tübingen: Niemeyer 145–180.
- DOLEŽEL, Lubomir (1983): *Intensional Function, Invisible Worlds and Franz Kafka.* *Style* 17: 120–141.
- (1995): *Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference.* *Style* 25: 201–214.
- (1995b): *Fiction: From Possible Worlds to Automata.* *Semiotica* 104: 311–316.
- (1998): *Possible Worlds of Fiction and History.* *New Literary History* 29: 785–809.
- ECO, Umberto (1979): *Lector in fabula – la cooperazione interpretativa nei testi narrativi.* Milano: Bompiani.
- (1984) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts,* Bloomington: Indiana UP.
- (1985): *Sugli specchi e altri saggi.* Milano: Bompiani.
- (1989): *Small Worlds.* *VS Versus* 52: 53. 53–70.
- (1994): *Six Walks in the Fictional Woods.* Milano: Bompiani.
- KANYÓ Zoltán (1980): *Narrativik und mögliche Welten.*  
In: Csúri Károly (ed.): *Literary Semantics and Possible Worlds / Literatursemantik und mögliche Welten.* Szeged: JATE Press 17–23. (= *Studia Poetica* 2.)
- LEWIS, David (1978): *Truth in Fiction.* *American Philosophical Quarterly* 15: 37–46.
- MAÎTRE, Doreen (1983): *Literature and Possible Worlds.* Middlesex: Middlesex Polytechnic Press.
- MARGOLIN, Uri (1990): *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective.* *Poetics Today* 11: 4. 843–871.

- OROSZ Magdolna (1984): *E.T.A. Hoffmanns phantastische Märchen: Strukturanalyse und methodologischer Versuch. Zur literarischen Anwendbarkeit des Begriffs der 'möglichen Welt'*. Diss. Budapest.
- (1996): Possible Worlds and Literary Analysis. In: *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis*. 1:2. 265–282.
- (1997): Text Construction and World Construction in Literary Narratives. In: Rauch, Irmengard & Carr, Gerald F. (eds.): *Semiotics around the World: Synthesis in Diversity*. Berlin/New York: Mouton/de Gruyter 449–452.
- (2002): Meg nem történt események: Történet – történelem – elbeszélés. *Világosság* 4–7: 137–145.
- PAVEL, Thomas G. (1990): Narrative Tectonics. *Poetics Today* 11: 349–364.
- RESCHER, Nicholas (1979): The Ontology of the Possible. In: Loux M. (ed.): *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*. Ithaca: Cornell University Press.
- RONEN, Ruth (1996): Are Fictional Worlds Possible? Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics. Toronto: University of Toronto Press 21–29.
- (1993): Possible Worlds between the Disciplines. *British Journal of Aesthetics* 33:1. 29–40.
- (2006): Possible Worlds Beyond the Truth Principle. *Fabula* ([http://www.fabula.org/atelier.php?Possible\\_worlds\\_beyond\\_the\\_truth\\_principle](http://www.fabula.org/atelier.php?Possible_worlds_beyond_the_truth_principle), megtekintve 2009. dec. 12)
- RYAN, Marie-Laure (1991): Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction. *Poetics Today* 12:3. 553–576.

- (1992): Possible Worlds in Recent Literary Theory. *Style* 26:4. 528–553.
  - (1998): The Text as World Versus the Text as Game: Possible Worlds Semantics and Narrative Theory. *Journal of Literary Semantics* 27:3. 137–163.
  - (2005): Possible-Worlds Theory. In: Uő. & Herman, David & Jahn, Manfred: *Routledge Encyclopedia of Narrative*. London/New York: Routledge 446–450.
  - (2006): From Parallel Universis to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative. *Poetics Today* 27:4. 633–674.
- THÜRNU, Donatus (1994): *Gedichtete Versionen der Welt: Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur*. Paderborn/München: Schöningh.



## **A festészet elbeszélései: egy művészettörténeti narratológia felé**

*„A jó festő nemcsak azt tudja megjeleníteni, amit lát,  
hanem amit mások látnak.”*

(Peter Greenaway: „A rajzoló szerződése”)

Alkalmas-e a festészet statikus médiuma, s ha igen, hogyan, történetek elbeszélésére? Milyen kritériumok és karakterisztikumok teszik lehetővé, hogy a néző a különféle vizuális elemeket időbeli és oksági összefüggésben, egymásra következésben és egymásmellettségben, cselekményként, történetként és elbeszélésként ismerje fel? Milyen elbeszélő stratégiák állnak a festő rendelkezésére? Hogyan befolyásolták a festészetelméleti princípiumok a narratív képek történetét, hogyan segítették elő és/vagy gátolták a festmények történetmondását? Leírható-e a képek története a különböző narratív stílusok megragadásával? Léteznek-e narratív stílusok egyáltalán? Narratívak-e önmagukban a képek, avagy narrativitásuk mindig valamely szövegelőzménytől, illetve az emberi/nézői narrativizáló hajlamtól függ? Ábrázolási konvenció-e a vizuális narrativitás vagy inkább egy képi potenciál, amelyet a nézői szem(lélés) teljesít ki?

A fenti kérdéssorozattal azokat az alapvető problémákat foglaltam össze, amelyekkel a festészetet narratológiai kontextusban vizsgáló munkák rendre szembesülnek és

szembesítenek.<sup>1</sup> Noha – mint azt utalásszerű jelleggel látni fogjuk –, a festészet cselekményességének és elbeszélő lehetőségeinek vizsgálata és praxisa több évszázados tradícióval rendelkezik, a képi elbeszélésre irányuló érdeklődés csak az utóbbi két évtizedben, az irodalomtudományos narratológiától és (inter)diszciplináris térhódításától korántsem függetlenül élénkült meg. Bár figyelmét minden bizonnyal elkerülték a német művészettörténetnek a festészeti narrativitással kapcsolatos – 1988 előtt kétségkívül töredékesen jelentkező<sup>2</sup> – megfigyelései, Wendy Steiner még 1988-ban is joggal jelenthette ki, hogy az irodalommal szemben a képzőművészet nem rendelkezik precízen kidolgozott elbeszéléselemmel, sőt, „a helyzet az, hogy a művészettörténészek szinte egyáltalán nem foglalkoznak a festmények narrativitásának témájá-

---

<sup>1</sup> Jóllehet az irodalomtudományos narratológia néhány kutatója a vizuális narrációt is vizsgálta (ld. pl. Bal 1991, és Todorov 1993), előre kell bocsátanom, hogy jelen írás elsősorban a művészettörténeti diskurzus elbeszéléselemleteit tárgyalja. Másik megszorításom a kutatási területre vonatkozik: itt csak azokkal az elméletekkel foglalkozom, amelyek a figuratív festmények narrativitását vizsgálják; nem tárgyalom így az általában értett statikus képek (például fotóösszé, képregény), továbbá az absztrakt és nonfiguratív festészet ilyen megközelítéseit sem. Ez utóbbi témához lásd elsősorban Elkins 1991.

<sup>2</sup> Max Imdahl az európai művészettörténeti elbeszéléskutatást nagymértékben meghatározó *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik* c. könyve (1988) Steiner munkájával azonos évben jelent meg; magyarul: Imdahl 2003. Hivatkozásaim a magyar kiadásra vonatkoznak. Imdahl elsősorban Theodor Hetzer mezővonalrendszer- és Dagobert Frey „prospektív képi potenciál”-elméletére támaszkodva, ezeket vitatva fejti ki a festészet elbeszéléslehetőségeire vonatkozó nézeteit. Vö. Hetzer 1960, Frey 1952.

val. Nemcsak, hogy a fogalmat értik rosszul, de a feltehetően általa megragadható festmények is kimentek már a divatból.”<sup>3</sup>

Steiner lesújtó véleménye ellenére tapasztaljuk, hogy még azok a művészettörténészek is, akik számára a vizuális narrativitás marginális témát képez, interpretációik során gyakran narratológiai terminusokat alkalmaznak. A kifejezések használata (különösen a „narratív festmény”, „narratív művészet”, „történet”, „cselekmény”, „jelenet”) nem jelenti azonban azt, hogy e terminusok és használati köreik világosak vagy jól meghatározottak volnának. A XX. század ötvenes éveit<sup>4</sup> előtt a „narratív” jelzőt a művészettörténeti diskurzusban elsősorban a művész egyéni stílusának vagy módszerének leírására alkalmazták; a kifejezés csak elenyésző esetben vonatkozott képek olyan csoportjára,

---

<sup>3</sup> Steiner 1988: 8. A könyv első fejezetét magyarul lásd: Steiner, Wendy: Narrativitás a festészetben. Ford. Milián Orsolya In: Füzi Izabella (szerk): *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény.* <http://szabadbolcsesz.elte.hu>

<sup>4</sup> A „narratív festmény” fogalmának tisztázását először egy 1955-ös konferencián kísérelték meg. A konferencia anyagát a következő kötetben adták közre: Kraeling 1955. Sem ekkor, sem később nem sikerült a „festészeti narratíva” vagy a „narratív festmény” szintagmáit konszenzusos módon definiálni. Egy 1984-es, a narratív festészet témájában szervezett konferencia az irodalomtudományos, strukturalista narratológia alapján a következő meghatározást vette alapul: a festészeti narratíva „adott esemény időbeli folyamatba rendezett olyan megjelenítése, amelyet a néző olvasni tud”. (Kessler & Simpson 1985: 8.) A kötet bevezetőjében megfogalmazott definíciót az egyes tanulmányok szerzői nem követik; eltérő nézetekről adnak számot a tekintetben is, hogy milyen képtípusokat sorolnak a „narratív festmény” címkéje alá.

amelyek történeteket 'beszélnek el'.<sup>5</sup> Ki kell emelnünk, hogy még ez utóbbi esetben is, vagyis amikor a képek szó szoros értelmében vett elbeszélő képessége került szóba, a kép narrativitásának vizsgálata mögött az a feltevés húzódott meg, hogy a narratív festményt mindig valamely (írott) szöveg előzi meg, a festmény narrativitása pedig ehhez képest lokalizálható.<sup>6</sup> Így például Weitzmann szerint az illuminátorok feladata volt, hogy „egy adott szöveg tartalmát úgy fordítsák át vizuális formába, hogy ez utóbbi az előbbi

---

<sup>5</sup> Franz Wickhoff elbeszéléstipológiája ritka kivételt képez. Wickhoff az antikvitas művészetének fejlődését vizsgálja, majd megkísérli, hogy a művészettörténet minden korszakához egy-egy domináns narratív stílust rendeljen hozzá. Megállapítja, hogy a képzőművészetnek „az ábrázolóeszközök minden változatossága mellett [...] csak három ábrázolási módja van az elbeszélés megjelenítésére” (Wickhoff, idézi Imdahl 1988: 127.). A három narratív – kiteljesítő, folytatólagos és elkülönítő – stílus összefoglalásához lásd: Imdahl 1988: 127–130. Bár Wickhoff megfigyelései mai napig meghatározzák a festészeti narrativitás kutatását, nála a „narratív” jelző fogalma egy irodalmi minták alapján kidolgozott koncepciót fed: a festmény itt annyiban narratív, amennyiben egy mitikus vagy irodalmi narratíva vizuális ekvivalenseként jelentkezik. A verbális elbeszélések szerveződésének követését explicit módon jelzi azzal, hogy a kiteljesítő stílust az eposszal, a folytatólagos stílust a történeti prózával, az elkülönítő stílust pedig a drámával hozza összefüggésbe. Wickhoffot egyrészt azért kritizálják, mert kategorizálása a festészet történetének egészére vonatkozóan túlságosan szűknek bizonyul, hiszen a festmények számára jóval több narrációs eszköz adott. Másrészt azért vitatják nézeteit, mert nem a specifikusan képi potenciált, hanem a vizuálisnak az irodalmi narratív stratégiákkal való formai és tematikus egybeeséseit kutatja.

<sup>6</sup> Lásd például a narratív festészet következő definícióját: „ez valamilyen, gyakran irodalmi műből vett elbeszélés vizuális reprezentációja” (Westergard 2006: 60–83. 62.).



minél hűségesebben kövesse”.<sup>7</sup> Bár Roland Barthes sokat idézett programjellegű, a narratív strukturálódás univerzális jellegét hangsúlyozó kijelentése<sup>8</sup> a művészettörténeti kutatásokon belül is érezteti hatását, elenyésző esetben tapasztaljuk, hogy a narratív szempont az egyedi kép, festői életmű vagy stílus vizsgálatán túllépő történeti vagy elméleti modell felállításában játsszon szerepet. A teoretikus jellegű munkákra pedig általánosságban jellemző, hogy az irodalomtudományban kidolgozott elveket – gyakran irodalmi és vizuális példák összevetésével – igyekeznek a festészet vizsgálatára átvinni; önálló, a művészettörténet és az esztétika felismerésein alapuló teóriára alig, csak a nyolcvanas évek vége óta akad kezdeményező jellegű példa.<sup>9</sup> Helytálló tehát mind Wolfgang Kemp megjegyzése, miszerint a művészettörténet „nagyon kis szerepet”<sup>10</sup> vállal a narratívák kutatásában, mind pedig Mieke Bal

---

<sup>7</sup> Kurt Weitzmann-t idézi Westergard, *i.m.*: 61.

<sup>8</sup> „A történetet hordozhatja az artikulált, szóbeli vagy írott nyelv, a rögzített vagy mozgó kép, a gesztus, s végül ezeknek a szubsztanciáknak rendezett együttese; az elbeszélés ott van a mítoszban, a legendában, a fabulában, a mesében, a novellában, az eposzban, a történetben, a tragédiában, a drámában, a komédiában, a pantomimban, a táblaképen (gondoljunk csak Carpaccio Szent Orsolya sorozatára), az üveglapon, a filmben, a képregényben, az apróhirdetésben, a mindennapi kommunikációban. Sőt, ezekkel a szinte felsorolhatatlan formákkal a történet jelen van minden időben, minden helyen, minden társadalomban”. (Roland Barthes, idézi Thomka 1998: 7–8.)

<sup>9</sup> Üdítő kivételt képez a fentiekben már említett Max Imdahl, illetve Wolfgang Kemp (Kemp 2003).

<sup>10</sup> Kemp 1996: 68.

szarkasztikus kommentárja, miszerint a narratológia „nem kifejezetten népszerű”<sup>11</sup> a művészettörténészek között.

A narratológiai szempont marginális helyzetére a művészettörténeti diskurzusban több magyarázat kínálkozik. Elsősorban a humántudományok diszciplináris megosztottságát, a kutatási programok és módszerek vegyítésétől ódzkodó akadémikus purizmust említhetjük meg, amely a mérvadó tudományos munka kritériumaként és előfeltételeként inkább az egyes területeken való specializációt, mintsem az interdiszciplináris vizsgálódást teszi meg. Ebben a kontextusban nem feledkezhetünk meg azokról a mögöttes (hipo)tézisekről sem, amelyek az intézményes és diskurzív-diszciplináris határok tiszteletben tartásának elvét működtetik, s amelyek festészet és irodalom összevethetőségét, egymásba fordíthatóságát, mediális differenciáltságát és a jól ismert *ut pictura poesis*-konceptiót<sup>12</sup> körülveszik. A különböző médiumok együttes, komparatív vagy teoretikus jellegű vizsgálatának egyik gátló tényezője a feltételezés, miszerint a képek sajátos ikonikus sűrűsége nyelvileg nem megragadható. Bár mindennapi tapasztalat, hogy a kép befogadása az időben kibomló folyamat-szerűségtől nem mentes, vagyis egyféle, a verbális nyelv mintájára szerveződő – akár: narratív – szukcesszivitással rendelkezik, mégis, mindig marad egy feltölthetetlen hermeneutikai, illetve mediális rés a kép, a képen ábrázolt esemény és ennek megértése, verbális közvetítése között.

---

<sup>11</sup> Bal 1997: 161.

<sup>12</sup> Ezek tárgyalásához lásd elsősorban W. J. Thomas Mitchell munkásságát: Mitchell 1986, és Mitchell 1994. Az *ut pictura poesis*-tradíció remek áttekintését nyújtja Szőnyi György Endre, in Szőnyi 2002.

E szkeptikus pozíciót képviseli Gottfried Boehm, aki szerint „kiúttalannak tűnik az az indokolatlan – de mégis mindig alkalmazásra kerülő – feltevés, amely a verbális nyelvet a képpel egy közös nyelvi szerkezetre vonatkozóan vizsgálja. Írott vagy beszélt nyelv mint médium olyannyira eltér a falra akasztott képtől, hogy a rokonság keresése szinte kilátástalannak tűnik”.<sup>13</sup> Boehm a médiumok közti határok fenntartásában érdekelt, s bár specifikusan a vizuális narráció kérdésével nem foglalkozik, a vizuális kódnek a verbálistól való radikális különbségének állításával implicit módon elutasítja, hogy a kép az eredetileg az irodalmi szövegek leírására kidolgozott narratológia terminusaival megragadható volna. Szemlélete így azzal a fel fogással rokonítható, amely az elbeszélés lehetőségét csak az irodalom, illetve a verbalitás számára tartotta fenn, ami nemcsak a szigorú értelemben vett narratív festmények<sup>14</sup> létrejöttét, de a narrativitás (festészet)elméleti tárgyalását is akadályozta.<sup>15</sup>

A használt terminusoknak az irodalomtudományos alkalmazáshoz viszonyított homályossága szintén megnehezíti a festészeti narratívák vizsgálatát. Jóllehet a képi elbeszéléstípusok létét ritkán tagadják, a „narratív festmény” címkéjének használata gyakran ellentmondásos jelleget ölt. A festészeti elbeszélés legnyilvánvalóbb formáit a jelenet-

---

<sup>13</sup> Boehm 1993: 89.

<sup>14</sup> Szigorú értelemben vett narratív képtípus alatt a több epizódot egy képtéren belül, felismerhető karakterekkel vagy aktánsokkal szerepeltető festményt értem.

<sup>15</sup> Itt Lessing klasszicista esztétikájára, térbeli és időbeli művészetek radikális elkülönítésének nagy hatású, csak a XX. század második felében kritizált teorémájára utalok. Vö. Lessing 1999. Lessing felfogására a későbbiekben még visszatérek.

és eseménysorozatot egy képtéren belül inszcenírozó képtípus, illetve a történetet több, egymással összefüggő képen elbeszélő sorozat képezi. Kibédi Varga Áron szerint „[a kép] narrativitása többnyire azonnal felismerhető, mivelhogy igen sok kép cselekményt ábrázol”.<sup>16</sup> Ennek megfelelően Kibédi Varga négy narratív képtípust különít el: a monoszcenikus, egy jelenetet és a pluriszcenikus, több jelenetet egyetlen képfelületen ábrázoló vizuális formát; a képsorokat, ahol az egymást követő képek közt erős narratív kapcsolódás van; valamint az egyedi képeket, „amelyek a nézőnek egy egész történetet sugallnak”.<sup>17</sup> A festmények narrativitása az utóbbi képtípussal kapcsolatban a legproblematiszabb: itt ugyanis nem valamely történet vagy cselekmény vizuális elbeszéléséről, hanem valamely, feltehetően a verbális hagyományokból már ismert sztori nézői újrafelismeréséről van szó. Vagyis, az egyedi képek narrativitása ez esetben elsősorban az írott, szöveges tradícióra való *utalásból* táplálkozik: az ilyen képi formák narrativitása, illetve „narratívként” való megjelenése így könnyen kétségbe vonható. Még akkor is így van ez, ha a narratívaként való identifikálást nem a verbális történet újrafelismeréséhez, hanem a művészettörténeti hermeneutika „képpolvasás”-fogalmához<sup>18</sup>, vagyis ahhoz

---

<sup>16</sup> Kibédi Varga 1993: 170. Kibédi Varga nem foglalkozik a képi „cselekményábrázolás” lehetőségeinek részletes feltárásával: a cselekmény ábrázolása alatt implicite a jelenetek, események egymásba fűzését, illetve a képnek a verbális tradíciókhoz viszonyított másodlagosságát érti. A narrativitás „felismerhetőségének”, illetve az autonóm képi narrációnak a feltételeit nem tárgyalja.

<sup>17</sup> Kibédi Varga 1993: 171.

<sup>18</sup> A fogalom Hans-Georg Gadamer *Épületek és képek olvasása* című, 1979-ben publikált tanulmányából származik. Magyarul

kötjük, hogy, bár a képtapasztalat szimultán, azaz a statikus kép tere egy pillantással átfogható, befogadása, ábrázolás és jelentés kapcsolatainak feltárása nem választható el a részről részre, elemről elemre történő előrehaladástól, a szukcesszív szemléléstől. E vonatkozásban a történetalkotást a képtapasztalat szimultán és szukcesszív kettősének értelemkonstruáló ereje hozza működésbe: a látványt a nézői befogadás szervezi narratívvá. Vagyis, nem az egyedi kép autonóm vizuális narrativitásának dekódolásáról, mint inkább egy tágabb – akár verbális, akár életvilágbeli – narratív összefüggés töredékeként való elhelyezésről van szó.

A narrativitás szempontjának alkalmazása nemcsak az elméleti, interpretációs vagy értékelő megközelítésekben zűrzavaros: hasonló homályosságra bukkanunk a festészet korszakolásait, diakrón tagolásait illetően is. Itt két, egymással homlokegyenest ütköző nagy elbeszélés (Lyotard) példáját említem meg, amelyek rávilágítanak arra, hogy a „narratív” jelző eltérő értései hogyan befolyásolják nemcsak a narratív festmény típusainak elkülöníthetőségét, de módosulásokat idéznek elő a festészet egyik, mintegy ötszáz éves periódusára nézve is. Steiner szerint az antik és a középkori művészetben gazdagon találunk példát a több epizódos vagy ciklikus szerveződésű, a festészeti elbeszélés létrejöttét leginkább szavatoló képi formákra, a reneszánsz és a modern művészet között azonban e képtípus csak kuriózumjelleggel bukkan fel. Míg a középkori festészetben egyetlen képtér tartalmazhatott időben egymástól eltérő

---

lásd: Gadamer 1994: 157–169. Gadamer hatása a művészettörténeti hermeneutika jeles képviselői, Max Imdahl, Gottfried Boehm és Oskar Bätschmann munkásságában egyaránt tetten érhető.

jeleneteket, amelyekben ugyanazok a figurák ismétlődtek, ezáltal időbeli és oksági viszonyokra épülő narratívákat hozva létre, a reneszánsz legfőbb festészeti törvénye, a perspektíva e festéstechnikának – legalábbis a kanonizált művészetet illetően – véget vetett. Steiner a perspektivikus képszerkesztés hegemoniájával indokolja ezt: a vizuális percepció igazságát ekkor az egyetlen pillanatot rögzítő, atemporális festményben fedezték fel<sup>19</sup>; a pluriszcenikus helyett így a monoszcenikus kompozíciókat részesítették előnyben. Ez a koncepció jelentkezik a festmény Alberti-féle definíciójában: a kép itt olyan bekeretezett felület, amely meghatározott távolságra helyezkedik el a nézőtől, aki egy rögzített, kijelölt nézőpontból egy második vagy pótlólagos világot szemlél.<sup>20</sup> Alberti a festészet fő tárgyaként a jelentékeny emberi cselekedet ábrázolását jelölte meg; s bár a festmény kompozíciójának taglalásakor több ízben él az „istoria” vagy „historia” kifejezéssel, ez nem annyira az események narrációjára, mint inkább a különböző képi elemek harmonikus elrendezésére<sup>21</sup>, a szó szoros értelmében vett kompozícióra, illetve a választott témára vonatkozik. Steiner szerint – Alberti oktatási-didaktikus

---

<sup>19</sup> Vö. Steiner 1988: 25–27.

<sup>20</sup> Vö. Alberti 1436/1997.

<sup>21</sup> Vö.: „A súlypont a tárgyról (arról, *amit* a kép elbeszél) áttevődik annak bemutatására (arra, *ahogyan* azt a kép elbeszéli). Az elbeszélés kizárólag arra szolgál, hogy az elbeszélés *művészetét* reprezentálja. Az *invenció* (művészi lelemény) egy adott téma adekvát felfogása és kidolgozása. Azonban az elbeszélés fogalma, ha történetileg mégoly kifogástalan is, nem szerencsés, mivel epikus attitűdre utal ott, ahol mégiscsak a színpadszerű ágálás és az érzelmekre gyakorolt hatás az elsődleges”. Sixten Ringbom-ot idézi Thomka 1998: 12.

kézikönyvként is használt traktátusától nem függetlenül – a narratív képtípus a nyugat-európai festészetben, a reneszánszt követő korokban jórészt eltűnik. A XVII. század németalföldi festészetét elemző Svetlana Alpers ezzel szemben úgy tartja, hogy az Alberti után következő itáliai festészet egésze alapvetően narratív jellegű: „habár azt lehetne hinni, hogy a festészet természeténél fogva leíró – térbeli és nem időbeli művészet, amelynek alapvető témája a csendélet –, a reneszánsz esztétika elengedhetetlennek tekintette, hogy az utánpótlás elbeszélő célokat kövessen. [...] A betlehemi gyermekgyilkosság bibliai története – a dühöngő katonák, a haldokló gyermekek, a gyászoló anyák – valóságos sűrítője volt annak, hogy milyennek akarja látni ez a felfogás a festői elbeszélést és ennél fogva magát a festészetet.”<sup>22</sup>

A Steiner és Alpers nézetei közti szembetűnő differenciát az „elbeszélés” fogalmának, valamint a monoszcenikus egyedi kép narrativitásának értékelési különbsége okozza. Bár Steiner irodalomelméleti koncepciók felől vizsgálja a festészetet, alapvető célja mégis az, hogy a vizuális narrációt a maga sajátosságában ragadja meg. Centrális kérdése így a következő: milyen tényezők teszik lehetővé, hogy a vizuális formát narratívaként azonosítsuk anélkül, hogy a festmény címére vagy valamely előzetes szövegismeretre támaszkodnánk? Steiner Roland Barthes, Gerald Prince, Paul Ricoeur, Seymour Chatman és Hayden White elméletei alapján határozza meg az „erős” festészeti narratívát. Az „erős” narratív képtípus fő kritériumai a következők: 1) a festmény egynél több időpillanatot jelenít meg, 2) ugyanaz a cselekvő személy vagy szereplő különböző időpillanatokban,

---

<sup>22</sup> Alpers 2000: 17f.

3) az aktáns vagy szereplő valószerű, a reális tér- és időtápasztalat normáinak legalább minimálisan megfelelő környezetben jelenik meg. A képi „elbeszélés” Alpersnél ezzel szemben nem a vizuális médium többé-kevésbé autonóm narrációs eszközeinek, hanem a festmény szöveghez kötöttségének függvénye. Alpers szerint egy festmény „elbeszélő jellegű”, ha megírt történetet jelenít meg<sup>23</sup>; e felfogás Kibédi Varga az egyedi képek narrativitásával kapcsolatos gondolatában is visszaköszön. Verbális és vizuális elbeszélés ilyen nexusában a vizualitásra helyezve a hangsúlyt, akár arra a következtetésre is juthatnánk, hogy a festmények önmagukban képtelenek a történetmondásra: ahhoz, hogy történetet beszélhessenek el, felismerhető, szövegesített történetekre kell támaszkodniuk.<sup>24</sup>

A fentieket figyelembe véve, a „narratív” jelző művészet-történeti használatának problematikusága és homályossága abból ered, hogy a terminus alkalmazásában nem vagy csak ritkán tesznek különbséget a kép, mint egy verbális történetet illusztráló, arra utaló vagy azt megjelenítő, illetve a kép, mint önmagában elbeszélő forma fogalmai között. Más szóval, a narrativitás művészettörténeti értésében a narrativitás mint illusztráció, illetve a narrativitás mint a képi reprezentációban lokalizálható, önálló ikonicitás koncepciói összemosódnak.

---

<sup>23</sup> Vö. Alpers 2000: 16.

<sup>24</sup> A festészet narrativitását a verbális hagyományok függvényeként tárgyaló Alpers-i nézet nem egyedülálló. Az antik művészet narratív aspektusait vizsgáló tanulmánykötet például „adott *mitológiai, mesei, történelmi vagy irodalmi események* felismerhető karakterek szerepeltetésével történő bemutatásaként” határozza meg a festészeti narratívát (Carl H. Kraeling, idézi Steiner 1988: 8. Kiemelés tőlem – M. O.).



Kibédi Varga Áron utal arra, hogy a monoszcenikus egyedi kép a vizuális forma, amely a képi elbeszélés határán áll<sup>25</sup>; a művészettörténeti elbeszéléskutatásban pontosan ennek a képtípusnak a tanulmányozása a legzavarosabb: a történelmi, mitikus vagy bibliai tárgyú képek mellett olykor az allegorikus festményeket, de a zsánerképeket, enteriőröket és életképeket is „narratívának” tartják.<sup>26</sup> Steiner ezeket a „gyenge” narrativitású képtípushoz sorolja. Az „erős” és „gyenge”<sup>27</sup> narratív festmény közötti alapvető differencia abból adódik, hogy míg az előbbiek a különféle tér- és időbeli struktúrák, a folyamatszerűség, a realizisztikus környezet, illetve az ismétlődő aktáns által történeteket jelenítenek meg, addig az utóbbiak cselekményt és történetet a szó szoros értelmében nem, csak egyetlen eseményt vagy jelenetet ábrázolnak. Belátható, hogy amennyiben a monoszcenikus egyedi képek egyetlen időpillanatot, a képfelületen nem ismétlődő személyeket jelenítenek meg, azaz nem teljesítik az „erős” vizuális narratíva feltételeit, akkor ezek a történetmondás helyett sokkal inkább „a jellemnek, a pillanat drámájának, a múlt monumentalitásának”<sup>28</sup> bemutatásaiként funkcionálnak. Ezt a steineri különbségtevést Kibédi Vargánál a következőképpen lephetjük fel: a több epizódos, a cselekvések egymásra következését ábrázoló „erős” elbeszélő képek számára az

---

<sup>25</sup> Kibédi Varga 1993: 174.

<sup>26</sup> Vö. Sitwell 1969 és Wall Moure 1974, illetve ezek steineri kritikájával: Steiner 1988: 8–12.

<sup>27</sup> A kifejezésekhez lásd Steiner 1988: 9–19.

<sup>28</sup> Steiner *i.m.*: 2.

„epikus narrativitás”, míg az egyjelenetes egyedi képek esetére a „dramatikus narrativitás” fogalmát különíti el.<sup>29</sup>

Alpers e képtípust egyértelműen „narratív” tartja; Steiner és Kibédi Varga koncepciójában viszont ennek finomításaival találkozunk: „joggal tehető fel [...] a kérdés, vajon ezekben az esetekben még mindig a szemlélő számára felfogható *narratio* ábrázolásáról van-e szó”<sup>30</sup>. Feltűnő ugyanakkor, hogy jóllehet kétségbe vonják a monoszcenikus egyedi képek elbeszélő potenciálját, ezt mégsem vonják meg teljesen tőlük. Noha a „gyenge” és a „dramatikus narrativitás” koncepciói egyféle bizonytalanságot mutatnak e vizuális forma narrációs lehetőségeinek megragadásával kapcsolatban, mind Steiner, mind Kibédi Varga tartózkodik annak határozott kijelentésétől, hogy ez a képtípus nem narratív. Miért ragaszkodnak ahhoz, hogy ezt az egyáltalán nem magától értetődően narratív képi formát a narrativitással hozzák összefüggésbe? Eljárásuk spekulatív magyarázata figyelembe venné azt, hogy amennyiben narratív festmény *per se* alatt csak az „erősen” narratív képtípust értjük, annyiban a festészeti elbeszéléskutatás vizsgálódási terepe jelentősen leszűkül: a reneszánsz idején és az azt követő korszakokban ugyanis erre a vizuális formára alig akad példa. A kérdés megválaszolásához részletesen fel kellene térképezni az elméleti és történeti hagyományt, amely a „narratív festmény” szintagmájának variatív értékeire vonatkozik. A spekulációnak emellett egy jóval szélesebb problémakört, szavak és képek összeütközésének, a diszciplínák szerveződésében vagy a humántudományos tájékozódásban is megmutatkozó paragonének

---

<sup>29</sup> Kibédi Varga 1993: 174f.

<sup>30</sup> Kibédi Varga *i.m.*: 175.

a területét érintő kérdésfeltevéssel is foglalkoznia kelle-ne. A fenti kérdést ennek megfelelően így módosíthatjuk: nem egyféle mediális 'mentőakcióról', a festészet történet-mondó képességének a századok során többször vitatott, a festészettől többször megvont lehetőségnek a rehabilitációjáról vagy igazolásáról van-e itt szó? A problémakör ilyen, mitchelliánus vizsgálatát tudomásom szerint még nem végezték el, e vizsgálódás jelen szövegnek nem célja; a fenti kérdést így mindössze a lessingi „termékeny pillanat” narratív funkcionalitásával hozom összefüggésbe.

Lessing az elbeszélést az irodalom sajátosságaként<sup>31</sup>, a festészeti narrációt az irodalomtól átvett idegen komponensként határozza meg. A festészet az időn kívüli, örökkévaló most-ot, míg az irodalom az időben kibomló, bonyolódó cselekményt ábrázolhatja; a festészet térbeliséghez, az irodalom időbeliséghez kötött.<sup>32</sup> A festészet a folyamatoknak csak egyetlen pillanatát ragadhatja meg, ezért „a legjellemzőbbet kell választania, melyből az elő-zőket is, a következőket is a legjobban lehet érteni”<sup>33</sup>, és „az egyetlen pillanatnak ezt az egyetlen nézőpontját nem lehet elég termékenyen megválasztani”<sup>34</sup>. A festészet tehát

---

<sup>31</sup> Röviden jegyzem meg, hogy a narrativitásnak az irodalom sajátlagos tulajdonságaként és eszközként való kijelölése nagymértékben hozzájárult a steineri „gyenge” és a Kibédi Varga-i „dramatikus narrativitástípus” festészettörténeti dominanciájához.

<sup>32</sup> Lessing álláspontjának kritikájához, illetve a művészeteknek a térbeli és az időbeli kategóriáinak mentén történő szétválasztása tarthatatlanságához lásd a már idézett Mitchell-t, illetve Krieger 1967, illetőleg függeléként Uő. 1991.

<sup>33</sup> Lessing *i. m.*: 62.

<sup>34</sup> Lessing *i. m.*: 18.

a folyamatot mindig csak annak egy elkülönített, jól megválasztott pillanatának, a megállított momentumnak ábrázolásán keresztül érzékeltetheti, s ennek a „termékeny pillanatnak” (pregnans momentum, *punctum temporis*) utalnia kell a cselekmény múltjára, az előzményekre, de a jövőre, a megoldásra vagy következményre is. Lessing teóriája felől érthetővé válik, miért hozhatja Kibédi Varga és Steiner összefüggésbe e szigorú értelemben nem narratív vizuális formát az elbeszéléssel: a monoszcenikus egyedi képek nem ábrázolnak ugyan időbeli folyamatot, de mintegy a történet ’kivonataként’ vagy sűrítményeként viselkedve mégis egy potenciális narratív szerkezetet hoznak létre, ezt az időben és ok-okozatban kibomló cselekményt pedig a néző a centrális vagy drámai jelenet felől bontja ki. Világos ugyanakkor, hogy a néző, amennyiben nem ismeri, vagy nem ismeri fel a kép mögötti vagy a képen kívüli történetet, képtelen a narratív struktúra rekonstrukciójára; így fennáll a veszély, miszerint nemhogy történetszerűen, de egyedi jelenetként sem képes érte(lmez)ni a festményt.<sup>35</sup> E felvetés – szintén messzire vezető – problémája továbbá, hogy a verbális történetek és a festészet ilyen relációja a forma-tartalom dualizmusának olyan koncepciójához

---

<sup>35</sup> Kibédi Varga ezt a problémát a következőképpen foglalja össze: „a vizuális ábrázolásban nincs meg a partikularizálás képessége: csak attribútumok, cím vagy saját ismereteink az ábrázolt figurákról teszik lehetővé, hogy azonosítsuk a történeti, időben és térben pontosan rögzített folyamatot. A narratív festmény szükségképpen általánosít egy történetet, Belsazarból egyszerűen szorongó gazdag ember lesz, a *Mannaszüret* egy kaotikus embertömeget ábrázol – kivéve, ha előzetes tudásunk vagy a fantáziánk képessé tesz bennünket arra, hogy ezt az általános, személynevekkel még nem felruházott történetet individualizáljuk”. Kibédi Varga 1993: 175f.

juttathat el, ahol a festmény mindössze egy formális, materiális tárgy lesz, amelynek 'tartalmát' az irodalom vagy a verbalitás adja meg; ikonicitásának jelentéskonstituáló ereje a verbális 'tartalom' identifikálásához képest marginális szerepet tölt be, vagy akár teljesen figyelmen kívül marad. A vizuális narrativitás efféle, nem a festménykompozíció által hordozott elbeszélésre koncentráló tagolásai lényegében véve úgy kezelik a narrativitást, mint a festészethez az irodalom és/vagy verbális szöveg felől érkező szupplementumot, ezáltal pedig azt (fel)tételezik, hogy a narrativitás a festészet számára külsődleges vagy idegen sajátosság.

A következőkben azokra az elméletekre térek ki, amelyek a festészet narratológiai megközelítéseinek két, világosan elkülöníthető – bár az egymásra hatást természetesen nem nélkülöző – vonulatát alkotják. Az egyik teoretikus tradíciót a képekkel kapcsolatban érvényesített „olvasói szemléletmód”, a nézői aktív, a képértelmet meghatározó részvétel olyan teóriái és alkalmazásai alkotják, amelyek a festmények narrativitását elsősorban nem a szcenikus megjelenítéstől, hanem ennek szukcesszív befogadásától teszik függővé. A másik elméleti hagyományt azok a kutatások képezik, amelyek a vizuális elbeszélést a kép specifikus eljárásaiban, ikonikus produktivitásában igyekeznek feltárni, vagyis az önálló, a verbális mintákat nem követő vagy éppenséggel azokat meghaladó képi narráció differenciálását célozzák.

Gadamer *Épületek és képek olvasása* című tanulmánya semmiképp sem nevezhető a festményeket narratológiai kontextusban vizsgáló munkának; első látásra furcsállhatjuk tehát, hogy a „képolvasás” – sokat vitatott – koncepciója innen indul diadalútjára. Gadamer a képzőművészeti

tárgyak és az irodalmi szöveg megértésének együttes tárgyalhatóságát a befogadói interpretációs tevékenység hasonlóságában látja: „az 'olvasás' valójában prototípus egy olyan követelmény érdekében, amelyet műalkotások, éppígy a képzőművészeti alkotások minden szemlélete kapcsán támasztanak. [...] A tézisem tehát az, hogy az interpretálás nem más, mint olvasás”<sup>36</sup>. Amennyiben Gadamer szerint a képzőművészeti alkotásokkal kapcsolatos hermeneutikai beállítottságunk szintén az interpretáció és a megértés folyamataiban ragadható meg, nem meglepő, hogy ezekkel kapcsolatban is az olvasás<sup>37</sup> terminusát hozza fel: „[a képzőművészeti alkotásokat] »olvasnunk«, sőt mindaddig betűzgetnünk kell, amíg el nem tudjuk olvasni. Az építményre éppúgy érvényes, hogy 'olvasnunk' kell azt”<sup>38</sup>. Az olvasás itt olyan értelemképző aktusként inszcenírozódik, amely – előrehaladással és visszacsatolásokkal, artikulációkkal és újrastrukturálásokkal – időbeli processzusként megy végbe. A festményekkel kapcsolatban is alkalmazható interpretációs eljárásnak éppen ez a mozzanata az, amely által a „képolvasás” a képet

---

<sup>36</sup> Gadamer 1994: 165f.

<sup>37</sup> Nem tekinthetünk el attól, hogy Gadamer az olvasás szót a képzőművészeti alkotásokra vonatkozóan következetesen idézőjeles formában használja: ez a kifejezés alkalmazásával kapcsolatos fenntartásokat jelölheti. Röviden jegyzem meg, hogy az olvasás-metaphora alkalmazásának problematikusságát az adja, hogy a kép megértését a nyelv mintájára kidolgozó, azaz a verbalitás primátusának logocentrikus ideológiáját színre vivő ténykedésként értelmezhető. E kontextusban érdekes, hogy a későbbi, a képekkel kapcsolatos olvasói szemléletmód érvényesítését tárgyaló írások többsége elhagyja az idézőjeleket.

<sup>38</sup> Gadamer *i. m.*: 161.

narrativizáló tevékenységgé alakul át. A történetyszerűség és a történetképzés itt a befogadói tudat függvénye: a látás szukcesszivitása elbeszélésalakító tényezővé lép elő; a narrativitás itt nem a festmény sajátosságaként, hanem a néző interpretatív teljesítményeként helyeződik el. Más szóval, a vizuális forma narrativitása vagy narratív jelentése nem a tárgy attribútuma, hanem a szemlélés processzusának produktuma lesz.

Noha – a művészettörténeti hermeneutikában előszeretettel alkalmazott – ”képolvasás” terminusa jól ragadja meg a képszemlélés egyik aspektusát, az önkényes értelmezéseknek, bizonyos értelemben a képpel szemben elkövethető visszaéléseknek is teret nyit. Amennyiben ugyanis egy kép narrativitása elsősorban nem az ábrázolt tárgytól és ezek egymáshoz való viszonyától, még csak nem is feltétlenül valamely, a képet megelőző szövegnek a(z újra)felismerésétől, hanem a nézői cselekményesítéstől vagy narratív kiegészítéstől függ, akkor a képi tér narratívnak érzékelése, értékelése és értelmezése pusztán a szemlélő szubjektivitásán vagy képzelőerején múlik. A kép narrativitása így inkább az adott képet szemlélő befogadó pszichikai realitáshoz és realizációihoz, mintsem a képhez magához tartozik.<sup>39</sup> Vagyis, a lehető legtávolabbi példával élve, bizonyos körülmények között akár egy portrét is történetté egészíthetünk ki.<sup>40</sup> A Mieke Bal és James Elkins között a

---

<sup>39</sup> E probléma elméleti – lacaniánus – kidolgozásához lásd: Biberman 2006.

<sup>40</sup> Itt jegyzem meg, hogy egyik korábbi, Frida Kahlo festészetét – elsősorban portréit – elemző írásom alapvető elméleti előfeltevését az „olvasói szemléletmód” képezte. Vö. Milián 2002. Továbbra is úgy tartom, hogy a Kahlo-festmények komoly része – elsősorban feltűnő (auto)biografikus jellegük miatt

*Critical Inquiry* hasábjain folytatott vita pontosan erre a veszélyre hívta fel a figyelmet.<sup>41</sup> Rembrandt *A három királyok egyike imádja a gyermek Jézust* című grafikájának egyik „foltját” Elkins csekély jelentéspotenciállal rendelkező elemnek tartja. Bal ugyanennek narratív jelentést tulajdonít, a képtér összefüggéseit efelől rendezi össze, s olyan narratív struktúrát ismer fel, amely a kép – a címben is jelzett – ikonográfiai értelmének helyére egy teljesen másat, az „imádás” helyére „születést” illeszt.<sup>42</sup> Elkins több ponton támadja ezt az interpretációt; itt mindössze alapkérdéseit idézem: „Miért akarjuk a képeket minden áron elbeszélésekké alakítani? Mi [...] késztet minket arra, hogy a legjelentéktelenebb foltot is szimbólummá, kijelentéssé vagy teljes elbeszéléssé alakítsuk át? „<sup>43</sup> Elkins kérdései jól jelzik az olvasói szemléletmód érvényesíthetőségének határait: a Bal – Elkins vita egyik legfőbb tanulsága, hogy ’olvashatjuk’ ugyan a képeket, de egyáltalán nem mindegy, hogy mit teszünk meg az ’olvasás’ kezdő- és végpontjának; ezek között milyen utakat jár be tekintetünk; mely képelemnek tulajdonítunk narratív funkciót, melyeknek nem etc. – ezek ugyanis mind olyan tényezők, amelyek alapján

---

– ’festett önéletrajzként’, vagyis piktorális narratívaként interpretálható. Mai tájékozottsággal azonban ezt nem a nézői-olvasói narrativizálás, hanem a galériák és kiállítások narratív kontextualizációja, illetve a vizuális iterációk és elkülönöződések történetgeneráló ereje felől tárgyalnám.

<sup>41</sup> A vitát teljes terjedelmében itt nem tárgyalom, csak egyik, jelen gondolatmenetbe illő mozzanatát emelem ki. A szóban forgó anyaghoz lásd Bal, a vita alapjául szolgáló Reading „Rembrandt” című, a fentiekben már idézett könyvét, illetve Bal 1996 és Elkins 1996 írásait.

<sup>42</sup> Vö. Bal 1991: 210–215.

<sup>43</sup> Elkins 1996: 591.



egymástól akár jelentősen eltérő narratívákat rendelhetünk hozzá ugyanahhoz a képhez.<sup>44</sup> A fenti kérdések emellett a képi narratívákra vonatkozó steineri kérdésfeltevés fontosságát is jelzik: a képek mellett és mögött létező történetek feltalálása és/vagy elbeszélése helyett figyelmünket talán tanácsosabb azokra a vizuális stratégiákra irányítanunk, amelyekkel a képek történeteket beszélnek el.

Ennek megfelelően a képi elbeszélés az utóbbi időben mind intenzívebbé váló kutatásainak egyik legfőbb tétjét olyan elbeszélésmódok és -struktúrák feltárása képezi, amelyek már nem a képeken reprezentált mitológiai, bibliai, irodalmi és történelmi tradíciókkal való viszonyba állás felől dekódolhatók, hanem a képiség önálló lehetőségeit jelentik. Max Imdahl Giotto Aréna-freskóit analízálva így olyan képelemző eljárást dolgozott ki, amely a hagyományos művészettörténeti módszereken túlvezetve olyan komplex időbeliséghez és értelemszervezéshez jut el, ami nem a priori adott valamely, a képet megelőző elbeszélésben; ezt a kép maga hozza létre. Az ikonika Imdahl-i

---

<sup>44</sup> A „képolvasás” terminusával nemcsak az egyjelenetes képek elbeszéléssé egészítését, de a képszemlélés aktusát is jelölik: a néző balról jobbra haladó tekintetének mozgásiránya a szövegolvasás tevékenységének *nyugati* konvenciójával esik egybe. Bár valóban sok festményen tapasztalható az erre az 'olvasói' linearitásra alapozott kompozíció, ez mindössze egyik verziója a képi tér variatív szerveződéseinek. A képre vonatkozó 'olvasói' figyelem működésének a balról jobbra haladó jellege szintén csak egy lehetőség a sok között: túl azon, hogy a képet mindig mint szimultán egységet is megtapasztaljuk, a képelemek dekódolása teljesen más irányelveket is követhet, vagy akár 'ugráló' jelleget ölthet. A képelemek sorrendjének különböző 'összerakásához', ezek történetkonstruáló effektusához és az egymástól olykor radikálisan eltérő narratívák és képértelmek tárgyalásához ld. Goodman 1981.

módszere Panofsky ikonológiájára<sup>45</sup> támaszkodik, de egyben túl is vezet rajta, mégpedig a specifikusan képi felé: „míg azonban az ikonográfia és az ikonológia arra következtet a képekből, ami tudástartalomként a képek előzménye, amit a szemlélőnek tudnia kell, és ami a tudás közvetítése által hozzáférhetővé tehető, addig az ikonika egy olyan ismeretet igyekszik szem elé tárni, amely kizárólag a kép médiumához tartozik és alapvetően csak ebből nyerhető ki”.<sup>46</sup> Az ikonika módszere e tekintetben a szcenikus rendezőelvekre irányítja a figyelmet, azokkal a formai értékekkel foglalkozik, amelyek a képi részleteken ismerhetők fel (például iránymutatók, távolság-meghatározások, tagolások, ismétlődések, oppozíciók), s amelyek a képtér szcenikai összefüggéseit teremtik meg. Nem valamely formalista metodológiáról van azonban szó: a formai eljárások olyan szintaxisba rendeződnek össze, amelyek a kép szemantikáját nemcsak meghatározzák, de éppen feszültségteli, komplex totalitását hangsúlyozzák.

Az ikonika módszerének célja az ikonikus képértelem, a kép által létrehozott sajátlagos értelemösszefüggés feltárása. A festmények narrativitásának vonatkozásában így arra a képi teljesítményre fókuszál, amely révén a kép a „szöveglogikát felülmúló értelmi egységet”<sup>47</sup> hoz létre a különböző pillanatok optikai egyidejűsége révén. Ez utóbbi nem egyszerűen a kép befogadásának szimultán lehetőségét jelenti<sup>48</sup>: Imdahl azokat az időszűrítő eljárásokat veszi szám-

---

<sup>45</sup> Vö. Panofsky 1984.

<sup>46</sup> Imdahl 1988/2003: 87f.

<sup>47</sup> Imdahl *i. m.*: 50.

<sup>48</sup> Imdahl szimultaneitás-fogalmát Peter Krüger a következőképpen foglalja össze: „a kép szemlélésekor állandó visszacsá-

ba, amelyek a képi elbeszélésen belül a pillanatnyiságot és a fokozatosságot egyazon kompozicionális megoldással egy jelenséggé kapcsolják össze. Például az adott személy egyetlen mozdulata vagy a többi személyhez viszonyított elhelyezkedése több időbeli mozzanatot jeleníthet meg egyszerre, miközben a gesztikus és térbeli egymásra vonatkozások a különböző cselekvések elbeszélte egymásutáni-ságára világítanak rá. Amennyiben az ikonika érdekeltsége az, hogy a specifikusan ikonikus szervezettségre irányítsa a figyelmet, annyiban szükségszerűen túl kell lépnie a korábbi, a vizuális narráció esélyét főként a – nem feltétlenül lineáris – szukcesszivitásban, a temporális és szpaciális egymásra következésben látó elgondolásokon, hiszen ezek a verbális narráció alapstruktúráit ’költöztetik át’ a festészetre. Olyan mozzanatok kell így számba vennie, amelyek a szimultaneitást és a szukcesszivitást egyszerre alkalmazzák: ez a narratív sűrűség a verbalitás számára nem adott. Ez az ikonikus értelemsűrítés vagy teljesítmény egy egészelvű és *önmagában értelmes* szerkezet, melynek szintaxisa és szemantikája olyan tartalmilag összetett egységet teremt, „amelyben az idő múlása, a mindenkoriség és a pillanat egybeesik”, s ez „minden nyelvi és nyelvként szükségképp fokozatos reprezentáció számára elérhetetlen

---

tolás megy végbe az egymást követően tapasztalt egyedi formák között, a képtárgyon, illetve a képtárgyakon belül elfoglalt pozíciójuk, valamint a képmezőn belüli és a kerethez (különösen a két oldalsó peremhez) viszonyított helyzetük között”. Krüger 1998: 107. Vagyis, nem az egyetlen pillantással létrejövő befogadról, hanem a kép mint egész felfogásáról van inkább szó.

marad – bármennyire is nyilvánvalóvá válják egy kép kontextusában és csak ebben”<sup>49</sup>.<sup>50</sup>

Imdahl módszerének vitathatatlan érdeme, hogy azokra a bonyolult viszonylatokra irányítja a figyelmet, amelyek az esemény, az alakok, az akciók és irányok között kialakulhatnak, s amelyekkel a kép az időbeli egymásutánban való cselekvéskibontást és ezzel együtt a szukcesszió megszüntetését vagy legalábbis lebegtetését eléri. Mivel azonban a minket érdeklő aspektust, a narrativitást csak olyan példák, az üdvtörténet eseményképeinek elemzésével támasztja alá<sup>51</sup>, amelyek „előzetesen adott és már ismert tartalmakra”<sup>52</sup>, narratív szövegekre vonatkoznak, kétséges marad, hogy folyamat és pillanat ikonikus szintézise az eleve ismert eseményre, illetve narratívára való vonatkoztatás nélkül is előhívható-e. Imdahl explicit módon jelzi, hogy a specifikusan vizuális eljárás teljesítményét mindig a verbális szöveghez való viszonyában, a narratív szöveghez képest értékeli: „a tárgyi vonatkozású képi értékek a szövegre vonatkozó elképzelhetőt átvezetik a láthatóba, és ezáltal pontosítják. Azt a módot, ahogyan ez történik, tehát ahogyan szöveg- és tárgyreferencia átmennek egymásba, a képiség kifejezőereje határozza meg. Ennek teljesítőképessége

---

<sup>49</sup> Az idézetek mind innen: Imdahl 1988/2003: 67.

<sup>50</sup> Röviden jegyzem meg, hogy Imdahl-nak a szó és kép, nyelviség és ikonikusság közti relációkkal kapcsolatos nézetei szintén a médiumok versengésének, a paragonénak a retorikájával szövődnek át.

<sup>51</sup> Vö.: „Az üdvtörténeti eseménykép csak úgy vonatkozhat egy eseményre, ha egyszermind egy szövegre is vonatkozik. A kép eseményreferenciája mindig egy szövegre irányuló referencia is és ebben az értelemben szövegreferencia”. Imdahl *i. m.*: 9.

<sup>52</sup> Imdahl *i. m.*: uo.

azon mérhető, hogy a mindenkori referencialitást milyen mértékben haladja meg maga a kép értelmi egysége<sup>53</sup>.

Wolfgang Kemp a Giotto utáni, XIV. és XV. század festészeti elbeszélését vizsgáló munkája a vizuális narráció sajátosan képi lehetőségeinek számba vételét illetően Imdahlénál hatékonyabbnak bizonyulhat. Kemp a térviszonyok és -kompozíciók elemzésében egyrészt a bahtyini kronotoposz fogalmának segítségével a ház, az út és a palota képi architektúráit, másrészt e térkompozícióknak a narratív időt szervező eljárásait vizsgálja. A tér nála nem szubsztanciális formai kategória, hanem egyféle viszonylat vagy vonatkoztatási komponens, amely a különféle terek egymáshoz kapcsolódását (belső, külső tér; a képtér és a nézői tér) előfeltételezi és szervezi. A különféle építészeti elemek itt olyan elbeszélő architektúrákká transzformálódnak, melyeknek kommunikatív rendszere nem egyszerűen iránykijelölő, a képi cselekmény vagy jelenet 'letapogatását' vezérlő funkcióval bír: ezek a vizuális tér-idő szemantikailag telített jelei, amelyek a locusokat a cselekmény és az elbeszélés tereként, de egyféle elbeszélésmódként vagy narrációs eljárásként teszik azonosíthatóvá. Kemp alapkonceptiója, hogy a térhasználatot a narrativizálás iránti igény határozza meg; e tekintetben pedig két modellt különít el. A „mély tér” modellje az egymás mellett létező terek rendjét viszi színre, ahol a képi cselekmény nem egyszerűen a különféle terek közti linearitásban, hanem a terek közti felcserélődésben, köztes terekben és a köztes terekre vonatkozó közvetítési zónákban bomlik ki. A „mélységtér” modellje ezzel szemben az egymásmögöttség rendjét képviseli; az elbeszélés tengelye itt a síkfelületből a mélységbe

---

<sup>53</sup> Imdahl *i.m.*: 49.

helyeződik át; az egyes jelenetek vagy képi elemek közti narratív közvetítés már nem vízszintesen, a tér- és időbeli viszonyok lineáris, „olvasói” szemléletmódjához igazítva zajlik. A narrativizált, narratív funkcióval ellátott mélységteret Kemp olyan sajátosan „elbeszélő térnek” tartja, „amely a mélység irányt kifejező értelmét időbeli jelentéssel egészíti ki, s amely az elbeszélés új tengelyét éppoly világosan orientálja, mint az olvasás irányának konvenciója”<sup>54</sup>. Kemp nézetének újszerűsége abban áll, hogy a festett architektúrák funkcióját nemcsak ezek narratívát tagoló aspektusában, hanem a cselekmény közegeként, közvetítőjeként való viselkedésükben látja: „az architektúra segítségével a képi elbeszélés 1300 körül közvetített közlésként, pontosabban szólva *képi eszközökkel* közvetített közlésként születik meg, s egyben olyan közlésként, melyben a különbség a közvetítésből adódik”<sup>55</sup>. A „mély tér” és a „mélységtér” alkalmazásai így narratív stratégiákként jelölhetőek ki; ezek a festészet olyan sajátos, a verbális narráció mintáitól világosan elkülönülő eszközei, amelyek által a specifikusan vizuális narráció lehetségessé válik. Amennyiben lehetséges olyan művészettörténeti narratológia, amely a festészeti narratívákat nem szövegszerűségükben, hanem ikonicitásukban ragadja meg, vagyis, melynek tétje a festmények autonóm narrációja és narrativitása, annyiban ennek kétségtávol az Imdahl által kezdeményezett és Kemp által folytatott úton kell továbbhaladnia<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Kemp 1996: 88.

<sup>55</sup> Kemp 1996: 36. Kiemelés tőlem – M. O.

<sup>56</sup> A művészettörténeti narratológia kidolgozásának lehetőségére Kemp a következőképpen utal: „a képi kommunikáció [...] táptalajt kínál a csere, a kölcsönös pozicionálás és a szemlélő és a kép közötti érintkezés [...] formáinak – látható, milyen feladatok várnak egy recepcióesztétikai irányultságú narratológiára”. Kemp 1996: 37.

### Hivatkozott irodalom

- ALBERTI, Leon Battista (1997): *A festészetről. Della pittura*, 1436. Ford. Hajnóczi Gábor. Budapest: Balassi Kiadó.
- ALPERS, Svetlana (1983): *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press. Magyarul Uő. (2000): Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században. Ford. Várady Szabolcs. Budapest: Corvina.
- ALPERS, Svetlana (1976): Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation. *New Literary History* 8: 15–41.
- ANDREWS, Lew (1990): *A Space of Time. Continuous Narrative and Linear Perspective in Quattrocento Tuscan Art*. Michigan: Ann Arbor.
- (1998): *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAL, Mieke (1997): *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- (1991): *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press. Magyarul egyik fejezete: Látvány és narratíva egyensúlya. Ford. Hartvig Gabriella. In: Thomka Beáta (1998) (szerk.): *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*. Budapest: Kijárat Kiadó 155–182.
- (1996): Semiotic Elements in Academic Practices. *Critical Inquiry* Tavaszi 573–589.
- BARTHES, Roland (1977): *Image – Music – Text*. Ford. Stephen Heath. New York: Noonday Press.
- BÄTSCHMANN, Oskar (1992): *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*.

- Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. IV. kiadás. Magyarul: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Ford. Bacsó Béla és Rényi András. Budapest: Corvina 1998.
- BIBERMAN, Efrat (2006): On Narrativity in the Visual Field: A Psychoanalytic View of Velázquez's "Las Meninas". *Narrative* 3: 237–253.
- BIZZER István (2003): Képi elbeszéléstípusok és egy liturgikus tér. A Szombathelyi Püspöki Szeminárium kápolnájának dekorációja, 1940–1943. In: Kiss Attila & Szőnyi György Endre (szerk.): *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szeged: JATEPress 47–61.
- BOEHM, Gottfried (1993): A kép hermeneutikájához. Ford. Eifert Anna. *Athenaeum* 4: 87–109.
- (1997): A képi értelem és az érzékszervek. Ford. Poprády Judit. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest: Kijarat Kiadó 242–253.
- BRILLIANT, Richard (1984): *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*. London: Cornell University Press.
- BRYSON, Norman (1981): *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- & HOLLY, Michael & MOXEY, Keith (1991) (eds.): *Visual Theory. Painting and Interpretation*. New York: Harper Collins.
- CORSE, Taylor (1993): The Ekphrastic Tradition: Literary and Pictorial Narration in the Epigrams of John Elsum, an Eighteenth-century Connoisseur. *Word & Image* 4: 383–401.



- DIETERLE, Bernard (1988): *Erzählte Bilder: Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth.
- ELKINS, James (1991): On the Impossibility of Stories: the Anti-Narrative and Non Narrative Impulse in Modern Painting. *Word & Image* 4: 348–364.
- (1996): What Do We Want Pictures to Be? *Critical Inquiry* Tavaszi: 590–602.
- FORTINI BROWN, Patricia (1988): *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*. New Haven/London: Yale University Press.
- FREY, Dagobert (1952): Giotto und die maniera greca. Bildgesetzmäßigkeit und psychologische Deutung. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XIV. Köln.
- GADAMER, Hans-Georg (1997): A kép és a szó művészete. Ford. Hegyessy Mária. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, Fenomén, Valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó 274–285.
- (1994): Épületek és képek olvasása. Ford. Loboczky János. In: Uő.: *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins 157–169.
- GANDELMAN, Claude (1991): *Reading Pictures/Viewing Texts*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- GOMBRICH, Ernst H. (1960): *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press. Magyarul: Uő. (1972): *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Ford. Szabó Árpád. Budapest: Gondolat.
- GOODMAN, Nelson (1981): Twisted Tales; or Story, Study, and Symphony. In: Mitchell, W. J. Thomas (ed.): *On Narrative*. Chicago and London: University of Chicago Press 99–115.

- GREENBERG, Clement (1985): Towards a Newer Laocoon. In: Frascina, Francis (ed.): *Pollock and After: The Critical debate*. London: Paul Chapman 35–46.
- HAGSTRUM, Jean H. (1958): *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- HERMAN, David (1999) (ed.): *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press.
- HETZER, Theodor (1960): *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- IMDAHL, Max: (1988): *Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Wilhelm Fink Verlag. Magyarul: Uő. (2003): *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika*. Ford. Kerekes Amália. Budapest: Kijárat Kiadó.
- KEMP, Wolfgang (1996): *Die Räume der Maler: zur Bilderzählung seit Giotto*. München: Beck Verlag. Magyarul: Uő. (2003): *A festők terei. A képi elbeszélés Giotto óta*. Ford. Kékesi Zoltán. Budapest: Kijárat Kiadó.
- (1987): *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*. München: Schirmer/Moser.
- KESSLER, Herbert L. & SHREVE SIPMPSON, Marianna (1985) (eds.): *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. Washington: National Gallery of Art.
- KIBÉDI VARGA Áron (1988): Kép és retorika. In: Uő.: *Szavak, világok*. Pécs: Jelenkor 145–152.
- (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum* 4: 166–180.

- KRAELING, Carl H. (1955) (ed.): *Narration in Ancient Art: A Symposium*. Chicago: Oriental Institute.
- KRÜGER, Peter (1996): *Dürers „Apokalypse”. Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance*. Wiesbaden: Harassowitz Verlag. Magyarul egyik fejezete: Uő. (1998): Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai. Ford. Rózsahegyi Edit. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*. Budapest: Kijarat Kiadó 95–117.
- KLOEPFER, Rolf & MÖLLER, Karl Dietmar (1985) (Hgg.): *Narrativität in den Medien*. Mannheim: MANA IV.
- KRIEGER, Murray (1967): Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited In: Frederick P. W. McDowell (ed.): *The Poet as Critic*. Evanston: Northwestern University Press 3–26.; függelékként In: Uő. (1991): *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press 263–289.
- LAMBLIN, Bernard (1983): *Peinture et temps*. Paris: Klincksieck.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1999): *Laokoön. Hamburgi dramaturgia*. Ford. Vajda György Mihály és Tímár Ilona. Budapest: Fekete Sas Kiadó.
- MILIÁN Orsolya (2002): A festészet történetmondásáról. Frida Kahlo önéletírása. In: Pethő Ágnes (szerk.): *Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár: Scientia 313–343.
- LEWIS, Susanne (1995): *Reading Images: Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-century Illu-*

- minated Apocalypse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARIN, Louis (1971): *Études Sémiologiques: Écritures, Peintures*. Paris: Klincksieck.
- MEISEL, Martin (1983): *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton: Princeton University Press.
- MITCHELL, W. J. Thomas (1986): *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- NELSON, Robert S. & SCHIFF, Richard (1996) (eds.): *Critical Terms for Art History*. Chicago / London: University of Chicago Press.
- PANOFSKY, Erwin (1984): *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest: Gondolat.
- PRAZ, Mario (1970): *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton and London: Princeton University Press.
- SCHNACKERTZ, Hermann J. (1980): *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comic Strip*. München: Wilhelm Fink.
- SITWELL, Sacheverell (1969): *Narrative Pictures: A Survey of English Genre and its Painters*. New York: Schocken Books.
- STANSBURY-O'DONNELL, Mark (1999): *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. New York: Cambridge University Press.
- STEINER, Wendy (1982): *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and*

*Painting*. Chicago and London: University of Chicago Press.

- (1988): *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*. Chicago: University of Chicago Press. Magyarul az első fejezet: Uő.: Narrativitás a festészetben. Ford. Milián Orsolya. In: Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció*. Szöveggyűjtemény.

<http://szabadbolcsesz.elte.hu>

- SZŐNYI György Endre (2002): *Ut pictura poesis*. Rövid poétikatörténeti vázlat. In: Bánki Éva & Tóth Tünde (szerk.): *Allegro con brio. Írások Zemplényi Ferenc 60. születésnapjára*. Budapest: Palimpszeszt 282–292.

- TARNAY László (1998): *Ars corpus delicti est*. Lessing, Keats, Magritte, Greenaway és más auctorok félbehagyott „arc” poétikájáról. *Jelenkor* 4: 389–401.

- THOMKA Beáta (1998): Képi időszerkezetek. In Uő. (szerk.): *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*. Budapest: Kijárat Kiadó 7–19.

- TODOROV, Tzvetan (1993): *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*. Paris: A. Biro.

- WALL MOURE, Nancy (1974): *American Narrative Painting*. New York: Praeger.

- WESTERGARD, Ira (2006): Which Narrative? The Case of the Narrative Subject in Fifteenth-century Altarpieces. In: Hyvarinen, Matti & Korhonen, Anu & Mykkanen, Juri (eds.): *The Travelling Concept of Narrative*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies 60–83.

- WICKHOFF, Franz (1912): *Die Wiener Genesis*. In: Uő.: *Die Schriften Franz Wickhoffs. Dritter Band: Römische Kunst*. Berlin: Meyer & Jessen.

WOLF, Werner (2003): Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts. *Word & Image* 3: 180–197.

YACOBI, Tamar (2000): Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis. *Poetics Today* 4: 711–749.

## A narratív film elméletei\*

Pascal Bonitzer (1992) a hitchcocki suspense-ről írt tanulmányában egy olyan Lumière rövidfilmet „hitchcockizál”, melyben nem történik egyéb, mint hogy egy katona egy babakocsit tologató dadának udvarol. A rögzített jelenet ártatlannak nevezhető, és nem túl eseménydús. Ha azonban mindezt megelőzi egy állítás, miszerint a dada meg akarja gyilkolni a kisbabát – még akkor is, ha semmi sem változik a képsor beállításában –, a szekvencia jelentése teljesen megváltozik. A képsor elveszíti ártatlanságát, a néző másképpen vonódik be a történetbe. A suspense épp ezt a fajta reakciót, a néző feszültségteli várakozását célozza meg, ezért a filmi narrativitás egyik legkoncentráltabb megvalósulása: a képek egymásutánját szándékok, célok, motivációk, oksági és időbeli összefüggések sorozatával ruházza fel.<sup>1</sup>

A korai filmek hosszú beállításai, melyeket többnyire totálban és rögzített kamerával fényképeztek, valamint a tabló-szerű vagy színházias bemutatás kevésbé jelenetek fogódzót a narratív folyamatosság létrehozásában. A történet megértését inkább a visszatérő szereplők és a

---

\* A tanulmány az *Apertura filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat* 2008 tavaszi számában (III. évf. 3. szám) megjelent írás másodközlése, ld. <http://www.apertura.hu/2008/tavasz/fuzi>

<sup>1</sup> Bonitzer szerint már a pusztá rögzítés ténye is felveti bennünk a kérdéseket: miért épp ez a jelenet? ilyen vágás? ez a kivágat? vagy ez a tekintet? A képek narrativizációja, vagyis a narratív összefüggések mentén történő rendezése tehát nem a történet vagy az intenció síkján ragadható meg. Bonitzer 1992.

kronológiai előrehaladás segíti. Az ugyancsak a színház eszközeit kölcsönvevő burleszkek pedig egy olyan világot visznek színre, melyben a komikum jegyei felülírják a narratív folyamatosságra épülő olvasatot: a szereplők potenciálisan halhatatlanok, a folyamatos gesztikuláció, a nevetés felszabadító ereje ellenáll a narratív zárlat kényszerűségének.<sup>2</sup> Az 1908 előtti filmeknek a szervező elve és bemutatósi módja, mint ahogyan arra Tom Gunning (1993, 2004) több írásában is rámutat, nem a történetmondás, hanem az „attrakció”. Míg a narratíva az információk fokozatos elosztása révén egy enigma feloldását tűzi ki célul, melyben a néző leskelődő megfigyelőként (voyeurként) vesz részt, az attrakció nyíltan, exhibicionista módon szólítja meg és sokkolja a nézőt. Akár kurrens eseményeket mutatnak be, a mindennapi életből vett vagy éppenséggel megrendezett jeleneteket – a nézők vizuális kíváncsiságára apelláló filmek egy olyan (narratív) logika szerint szerveződnek, mely a filmtörténet további alakulásában egyre inkább a háttérbe szorult.

A narratív film megjelenését D. W. Griffith nevéhez szokás kapcsolni: az általa létrehozott formanyelvi újítások mint például a közelik, a kapcsolódó és párhuzamos vágások – következetes használata egy olyan folyamat kezdetét jelölik, mely által létrejöttek és folyamatosan csiszolódtak a történetmondás konvenciói a filmben. Ennek a folyamatnak a tetőpontját a klasszikus narratív filmek paradigmája jelenti, mely a hollywoodi stúdiókorszak alatt a film szigorú, szinte receptként működő szabályozásait hozta létre. E szabályok nagyrészt már a forgatókönyv megírásakor

---

<sup>2</sup> A komikum és a narrativitás viszonyát Buster Keaton burleszkjeiben Lisa Trahair vizsgálta. Trahair 2002.





érvényesültek (a cselekmény három vagy négy felvonásra való tagolása, a film kétharmadánál csúcsosodó tetőpont, a fő cselekményszálát kísérő mellékszál stb.). Bordwell (1996) szerint a klasszikus narratív filmet egy olyan kanonikus történet létrehozása működteti, melynek rögzített ismertetőjegyei a célorientált hős, az okozatiság, a határidő-logika, a tér-idő-cselekmény egységeként meghatározott jelenetekre való tagolás és a lezárás.

A „klasszikus hollywoodi stílus” vagy a „klasszikus narráció” azonban nemcsak az amerikai stúdiórendszer időszakára jellemző (1917–1960), amikor is egy olyan egységes stílus jött létre, mely független volt a műfajoktól, a stúdióktól vagy a filmkészítők személyétől. Az utóbbi 40 év hollywoodi mozija ebben a tekintetben nem sokat változott, sőt még inkább fokozta a klasszikus narráció fő ismertető jegyének, a narratív kontinuitásnak az érzetét.<sup>3</sup> A film nem más, mint a „20. század domináns narratív médiuma”,<sup>4</sup> azt is mondhatnánk, hogy a leginkább rögzült mintázatokat, sémákat (a beállítások viszonyát meghatározó szerkesztési eljárásokat, a kamera működésére vonatkozó feltevéseket) a filmben épp a narratív konvenciók motiválják.

---

<sup>3</sup> „Távol attól, hogy a fragmentáltság és az inkoherencia jegyében elutasítsa a hagyományos kontinuitást, az új stílus nem más, mint a bevett technikáknak az elmélyítése és felerősítése.” Bordwell 2002. Bordwell négy olyan stratégiát emel ki, melyek az új hollywoodi filmekben még jobban kihangsúlyozzák és megerősítik a narratív folyamatosságot: gyorsabb vágástechnika, összetett kameramozgások, az arcjátékra összpontosított közelik és nagylátószögű felvételek gyakori használata.

<sup>4</sup> Murphet 2005: 47.

De miként jár a filmszerűség „kéz a kézben” a narratív jelleggel? Milyen lehetőségekkel és korlátokkal rendelkezik a filmi médium ezen a téren? Milyen történeteket mond a film, és ezáltal milyen narratíva-koncepciókat artikulál? E tanulmány – korlátozott terjedelménél fogva – nem tűzheti ki célul a filmi narratológia egyes kategóriáinak (mint például a filmbeli narrátor, a nézőpont, a fokalizáció, tér- és időszerkesztés) és ezek történetének megvilágítását,<sup>5</sup> csupán arra vállalkozhat, hogy rámutat a film és a narrativitás viszonyának a különböző elméleti irányzatokban való eltérő konceptualizálására.

A klasszikus narratológia, melynek kitüntetett vizsgálódási területe az írott és szóbeli történetek, a legtermékenyebbnek tűnő szempontot a narratívák tanulmányozásában a történet és a cselekmény (fabula és szűzsé) közti különbségben jelölte ki.<sup>6</sup> Mindez annak a felismerésnek a következménye, hogy a történetek – annak ellenére, hogy univerzális: történelem és kultúrák feletti kategóriának tekinthetők – valamely nyelvi közvetítés, létrehozás eredményei. A film nyelvszerűségének a gondolata épp azokban a formalista elméletekben bukkan fel először, melyek a narratív grammatikák létrehozásában is kezdeményező szerepet játszottak.<sup>7</sup> A film többek között azért tekinthető nyelv-

---

<sup>5</sup> A filmi és irodalmi narratológiai fogalmak komparatív vizsgálatát lásd: Füzi & Török 2006.

<sup>6</sup> A történet-cselekmény dualitásának összefoglalását, mely különösen a narratív tér és idő egyes kategóriáinak elkülönítésében mutatkozott hatékonynak, lásd Chatmannél, Chatmann 1978.

<sup>7</sup> Proppnak *A mese morfológiája* című munkájára gondolok, melynek kései hatása a filmelméletben leginkább a műfaji filmek mélystruktúrájának vizsgálatára volt a legnagyobb hatással.

nek, mert hasonló módon egy kettős artikulációs elv<sup>8</sup> alapján szerveződik, akárcsak a verbális nyelv. Ahogyan a fonémák közti jelentést létrehozó különbségeket sem tekintjük önmagukban jelentésesnek, éppen úgy a filmkockák közti minimális, a szem számára észlelhetetlen különbségek sem jelentésesek. Az ezekre épülő jelentéses egységek esetében pedig a jelölő szekvencia és a jelölt közötti viszony önkényesnek mondható, amennyiben az egyes szegmentumok jelentését a filmnézés során elsajátított konvenciók, s nem pedig azok „belső” értékei jelölik ki.<sup>9</sup> A filmi reprezentáció kettős – technikai és befogadási – oldalát Eichenbaum a következőképpen írja le: „Mint minden művészet, a film is valamilyen specifikusan rá jellemző, mesterségesen megalkotott, feltételes, jellegére nézve *másodlagos* valóság alapján fejlődik ki, amely a valóság nyersanyaggá való átalakításának terméke. Az absztrakt részecskékre (filmképekre) mesterségesen felosztott mozgás a néző szeme előtt újra összeáll, de sajátos, a film szabályainak megfelelő módon” (1977: 40).

---

<sup>8</sup> Eco 1998: 36–37.

<sup>9</sup> Christian Metz (1986) szemiotikai kiindulású tanulmányában cáfolja a kettős artikuláció meglétét (legalábbis abban a formában, ahogy az a verbális nyelvben működik), ehelyett egy olyan filmnyelvet ír le, melynek ugyan nincsenek diszkrét egységei, de van grammatikája. Metz szerint a jelölő és a jelölt viszonyát a filmben nem az önkényesség, hanem az észlelés szintjén megjelenő hasonlóság vagy analógia jellemzi (erről az analógiáról – mely inkább a jel és a referens, nem pedig a jelölő és a jelölt viszonyában ragadható meg – aztán kimutatja, hogy a maga során kódolt például a látáshoz és alakfelismeréshez kapcsolódó kulturális kódok alapján).

Ha a filmi médiumot a mozgás megjelenítésére törekvő technikai invenciók sorában helyezzük el, akkor a film nem más, mint egy olyan, nagyfokú formalizáltságot mutató rendszer, mely teljes mértékben megfelel a tökéletesen mechanikus nyelv 18–19. századi elképzeléseinek.<sup>10</sup> A másodpercenként általában 24 képet rögzítő felvevőgép működési elve azon alapul, hogy a kamera előtt elhelyezkedő világot teljesen mechanikus elvek alapján világosabb és sötétebb foltok formájában a fényérzékeny celluloidra transzponálja. A mozgásnak a filmkockák állóképei által történő rögzítése pusztán csak egy a lehetséges reprezentációk sorában: Etienne-Jules Marey kronofotográfiái például, melyek által az emberi test mozgásának egyfajta indexikus lenyomatát próbálta képileg megragadni úgy, hogy az egyes mozgásfázisokat egyazon állóképre rögzítette,<sup>11</sup> nem jártak a filmi felvevőgép találmányához hasonló sikerrel.

A filmi médium sajtószerszerűsége tehát abban rejlik, hogy a mozgást – ellentétben a narratív képsorokkal (mint a képregény, szentek életéből vett epizódokat bemutató ikonok stb.) – „tetszőleges” (Deleuze 2001: 12), egyenlő távol-

---

<sup>10</sup> Lásd például Kleist marionettjeit, melyeknek „tánca” azért tökéletes, mert „maradéktalanul alárendelhető a mechanikának” Kleist 1981: 95.

<sup>11</sup> E közvetlen inskripciót Dagognet így írja le: „Marey zsenialitása annak felfedezésben rejlik, hogyan lehet úgy rögzíteni, hogy azt ne befolyásolja semmi, még maga a szem se. A természetnek magának kell tanúságot tennie, lefordítani magát azon görbék és kifinomult pályák hajlásai által, amelyek valóban reprezentatívak ... A 'nyom' ... a természet saját kifejeződése kell hogy legyen – mindenféle vázson, visszhang vagy kölcsönhatás beavatkozása nélkül: megbízható, tiszta és mindenekfelett univerzális nyomnak kell lennie.” (1992: 30, 63) Idézi Doane 1999: 70.

ságra lévő pillanatok alapján jeleníti meg. A filmkocka önmagában nem rendelkezik semmiféle (narratív) jelentéssel; kétszeresen is mesterséges entitás, amennyiben egyrészt az apparátus által létrehozott, másrészt a filmnézés során észlelhetetlen (hacsak nem állítjuk le a filmet, és merevítjük ki a képet, az ilyen filmnézés azonban az értelmezés narratív módozatát küszöböli ki). Eisensteinnek a filmkocka önállótlanására vonatkozó érvei („A filmkocka egyáltalán nem eleme a montázsnek. A filmkocka a montázs sejtje.”<sup>12</sup>) nagyon hasonlítanak Saussure-nek a nyelvi jel értékére vonatkozó megfontolásaihoz. Mindketten azt emelik ki, hogy az elemek közti negatív/dialektikus különbségek hozzák létre az egyes elemek értékét, melyek önmagukban semmiféle módon nem írják elő, vagy tartalmazzák egy nagyobb egészbe (narratívába) való kapcsolódás módozatait, elutasítva a nyelv nomenklatúraként való meghatározását (a filmkocka nem téglá).

A felvevőgép által véghezvitt formalizációra (mely a beállítás<sup>13</sup> belüli filmkockák közötti különbségeken alapul, s mely a szem számára észlelhetetlen a vetítés folyamatában) ugyanakkor egy másfajta folyamatosság épül rá, mely a beállítások és a jelenetek szintjén jelentkezik. A beállítások és a jelenetek egyáltalán nem tetszőleges pillanatok, viszonyukat nem a negatív különbségek által létrejövő puszta szerialitás,<sup>14</sup> hanem a narratív konvenciók jelölik

---

<sup>12</sup> Eisenstein 1998: 107.

<sup>13</sup> „A beállítás egyetlen kamera által rögzített folyamatos látvány. Minden beállítás egyetlen felvétellel készül.” Szabó 2002: 17.

<sup>14</sup> A szerialitás kérdéséről lásd bővebben: Füzi & Török 2006.

ki.<sup>15</sup> A beállításváltások és a jelenethatárok a filmbeli szegmentálásnak olyan jelentésses pontjai, melyek nem a minimális eltérések alapján szerveződő filmkockák formális rendszere szerint szerveződnek. Újra csak Eichenbaumot idézve: „Ha egyszer megindul a beállítások mozgása, a továbbiakban jelentésbeli kapcsolatoknak kell következniük, a tér- és időbeli folyamatosság elve szerint. Természetesen a folytonosság *illúziójáról* van szó, vagyis arról, hogy a filmvásznon meg kell *építeni* a tér- és időbeli mozgást, hogy a néző észlelni tudjon”<sup>16</sup>. Épp a folytonosság kérdése és ennek a narratív befogadáshoz fűződő viszonya az, ami megosztja a filmbeli narrativitásra és a néző helyzetére vonatkozó álláspontokat.

A posztstrukturalista megfontolásokon alapuló elméletek szerint a narratív folyamatosság – akárcsak Eichenbaum számára – illúzió, mely meghatározza, sőt előírja a nézői tevékenység aspektusait. A másodlagos artikuláció (beállításváltásokhoz, jelenethatárokhoz, kamerához, stb. kapcsolt értelem) elfedi az elsődleges artikuláció (formalizáció) önkényességét, és természetesként, valóságosként, átlátzóként tünteti fel a film nyelvét. Ez a kérdésfelvetés kihat a filmbeli narratív kategóriák mindegyikének értelmezésére. Az apparátuselmélet kritikai meglátásai arra vonatkoznak, hogy a filmbeli narratív eljárások miképpen írják át, tüntetik el egyrészt az apparátus működését, mely magába foglalja a mozit mint intézményt, másrészt a narráció szelekciós tevékenységét. A (klasszikus) narráció egyik jellemvonása a kamera antropomorfizációja és ezáltal egy

---

<sup>15</sup> Ezeknek egyik szemiotikai tipológiáját találjuk Metz (1966) szintagmatípusaiban.

<sup>16</sup> Eichenbaum 1977: 44.

totális és ideális látómező létrehozása. A kamera mint a diegetikus világ szereplői által nem észlelt, ezért láthatatlan megfigyelő a néző képviselőjévé válik: mindig a megfelelő időben van a megfelelő helyen; a nézőt egy olyan pozícióba helyezi, amelyben a megfigyelés nem jár különösebb „veszélyekkel”. A kamera objektívjébe beépített perspektivikus ábrázolás, mely a nézőt a centrálperspektíva törvényei szerint a látvány középpontjába helyezi, ugyancsak felelős a nézői passzivitás kialakításáért (Heath 2004). Az arc közelijét a tájképek nagytotáljával összekapcsoló plánváltások megalapozója, a mindenütt jelenlévő és mindent látó szem e passzivitást a minden korlátaitól megszabadított, transzcendentális szubjektum<sup>17</sup> képzetével kapcsolja össze.

Az egységes tér-idő képzet megteremtése, s egyúttal a keretezés önkényességének az eltörlése csakis a film formális-textuális rendszerét alkotó rések és kihagyások eltüntetése árán lehetséges. Az a konstitutív hiány, mely a vásznon megjelenő kép körülhatárolását, a keretezést létrehozza, a képet kialakító tekintet forrásának a hiánya. Ily módon egyetlen beállítás sem képes saját keretezését megalapozni vagy felfedni,<sup>18</sup> csupán képek sorozatát egymás

---

<sup>17</sup> „S ha a mozgásban lévő tekintetet többé nem béklyózza test, az anyag és az idő törvényei, ha kimozdíthatóságának nincsenek többé kijelölhető határai (s e feltételeket kielégítik a felvétel és a film adottságai), a világ nemcsak e tekintet által jön létre, de érte is. Úgy tűnik, a kamera mozgékonyasága épp a legkedvezőbb körülményeket valósítja meg egy 'transzcendentális szubjektum' testet öltéséhez.” Baudry 2006.

<sup>18</sup> Ellenpéldaként a szubjektív nézőpontú beállításokat és a tekintet forrását megjelölő beállításokat lehetne említeni. Az a kép azonban, mely látszólag megmutatja az előző vagy rákövetkező beállítás keretezési nézőpontját, keretezetlenül marad, függőben

mellé rendelni. A varratelmélet teoretikusai szerint azt a kizökkentő érzést, hogy a kamerának a nézői pozíciót meghatározó, autoritatív helye mindvégig láthatatlan marad, a film narrációja azáltal próbálja eltüntetni, hogy a képen megjelenőt valaki által (a diegetikus világ egyik szereplője által) látottként tünteti fel. Ennek a nyugtalanságnak – mely abból fakad, hogy a kép elrejtí, vagy képtelen megmutatni a keretezést létrehozó „másik színteret” – egyik feloldását a klasszikus elbeszélésmód a beállítás/ellenbeállítás párosában találta meg. A néző-szereplőt és a nézett tárgyat összekapcsoló beállításpáros egy olyan „varratot” képez, mely által „a vásznon kívüli tér a vászon terévé válik”<sup>19</sup>, a képmezőt meghatározó, de egyszersmind rajta kívüli tér hiányzó, kísérteties jelenléte eltörlődik. Mégpedig úgy, hogy a filmnyelv kodifikálásának szintjén felmerülő hiányt a fikció szintjén tölti be, egészíti ki. A keret önkényességét a szereplői tekintet fikciójával helyettesíti: az elbeszélés diszkontinuitását a történet fiktív világában oldja fel. A kamera ezen antropomorfizációja, mely létrehozza a tér- és időbeli folyamatosságot, a filmnyelv egészére kihatással van: „a filmnek azon potenciálja, hogy a dolgokról teljesen új (mechanikus, analitikus, 'embertelen') nézőpontot hozzon létre, arra a mindenre kiterjedő törekvésre

---

hagyva a kérdést, hogy ő maga mely nézőpont projekciója. Még abban az esetben is, ha minden egyes beállítást az őt megelőző keretezéseként fogjuk fel, a végső megalapozás felfüggesztődik, egy végtelen regresszió számára nyitva meg az utat. A narratív rend és a film textualitása közti viszonyról, valamint arról, hogy a varratként értelmezett beállítás/ellenbeállítás rendszere hogyan írható vissza a film textuális-retorikai modelljébe lásd írásomat: *Narratív kódoltság és a film mediális sajátosságai*. Füzi 2007.

<sup>19</sup> Heath 2004: 152.



korlátozódik, hogy a médiumot 'humanizálja', az emberi pszichológia és az okozatiság szabályainak rendelje alá úgy, ahogy ezeket a beszélt, írott és előadott narratív formák évszázadokon át kanonizálták.”<sup>20</sup>

A narratív folyamatosság és a transzparencia illúzióját egészen eltérően értékeli a kognitív filmelmélet. Álláspontja szerint mindez nem párosítható a néző passzivitásának feltételezésével: „a film nem szabja meg senkinek a helyzetét. Inkább arra készíti a nézőt, hogy különféle műveleteket végezzen el”<sup>21</sup>. A kognitív elmélet a történet és a cselekmény formalista-strukturalista megkülönböztetését arra használja, hogy a nézői tevékenységet modellezze. Mivel a film történetével anyagszerűen soha nem találkozunk, csupán a narráció erre vonatkozó jeleivel, a történet maga a néző következteti ki, hozza létre egy olyan kognitív folyamat során, melynek alapja az előzetes elvárások és ezek aktualizálása a történetre vonatkozó hipotézisek formájában. A történet tehát egy képzeletbeli konstrukció, melyet a néző a diegetikus világról szóló hipotézisei, a műfaji sémákra való ráhagyatkozása és az okságra, tér-idő szerkezetre vonatkozó műveletei alapján épít fel.

E kognitív folyamatokat Edward Branigan két csoportba sorolja attól függően, hogy a vászon jelei és a történet közötti fordítás mely irányban halad. A vászon és a történet közötti transzformációs folyamat egyik alapja a néző rendelkezésére álló előzetes sémák, mintázatok, kognitív térképek. Ebben az esetben a nézői elvárások képezik az adatok elrendezésének szervező elvét. A sémák alkalmazása, melyek a fentről lefelé történő kognitív folyamatok

---

<sup>20</sup> Murphet 2005: 50.

<sup>21</sup> Bordwell 1996: 42.

(top-down perception) megnyilvánulásai, az adatoknak a tér- és időbeli, valamint kauzális mintázatok szerinti kerekeztetését és átkezeztetését jelenti.<sup>22</sup> Ezzel szemben az alulról felfelé történő folyamatok (bottom-up perception) csak rövid-távú hatókörrel rendelkeznek, és állandóan az adat-ingerek feldolgozásának sürgető kényszere alatt állnak. Ennél is fontosabb, hogy Branigan a narráció folyamatát úgy határozza meg, mint a tudás egyenlőtlen eloszlását a narratív ágensek: a narrátor, a szereplők és a néző között. A narráció tehát nem más, mint egy információadagoló instancia, mely épp az ágensek közti tudás egyenlőtlenségeiből áll elő. Ez az egyenlőtlenség a történet befejezésével egyenlítődik ki, de addig is a filmnézés során a nézőnek minden egyes információt egy olyan vonatkoztatási keretben kell értelmeznie, mely egyszersmind meghatározza az információ megbízhatóságát.<sup>23</sup>

A kognitív elméletek a narratíva meghatározásában a filmnézés folyamatát állítják előtérbe, s ezt a tevékenységet az észlelés és a megismerés általános elméletére alapozzák. A történet és cselekmény közti megkülönböztetés fontos szerepet játszik a narratív megismerés szerkezetében, Bordwell így határozza meg a fabula és a szűzsé viszonyát:

---

<sup>22</sup> A „narratív séma” a tudás olyan szerveződése, mellyel a befogadó előzetesen rendelkezik, és amely döntő szerepet játszik a narratív mintázatok felismerésében, elrendezésében és emlékezetben tartásában. A narratív séma a következő összetevőkből áll: 1. a helyszín és a szereplők bevezetése (kivonat vagy prologus); 2. a tényállás magyarázata (orientáció, expozíció); 3. kezdeti esemény; 4. a főszereplő érzelmi megnyilatkozása vagy céljának megállapítása; 5. bonyodalmak; 6. megoldás; 7. reakciók a megoldásra (epilógus) (13–20.).

<sup>23</sup> Lásd erről bővebben Branigan 1984, 1992; Füzi 2006.

„bármely médium bármely elbeszélő szövegében a kapott információ helyességének fokát és terjedelmét a szűzsé irányítja. A szűzsé a fabula megszerkesztésekor különféle hézagokat teremt, továbbá az információt a késleltetés és a redundancia elvének megfelelően állítja össze. Mindezek a műveletek úgy működnek, hogy kiváltsák és irányítsák a néző narrációs tevékenységét”<sup>24</sup>. A néző hozza létre tehát a fabulát a szűzsé jelzései alapján, de ezt a konstrukciós tevékenységet a szűzsé irányítja. E tevékenység, mely nagyrészt a barthes-i hermeneutikai kód<sup>25</sup> művelein alapszik (a rejtély megoldását folyton elhalasztó késleltetésen, csapdákon, melyek félrevezetnek, hamis útra terelik a nézőt, ismétlődéseken, redundanciákon), az előzetes feltételezések alapján történő következtetések levonásából és hipotézisek alkotásából áll. Amikor mindezt a néző, s nem a szöveg, a narráció oldalán könyveli el, Bordwell nem tesz mást, mint hogy áthelyezi az ágenciát. (Hasonló példa erre, amikor Bordwell amellett érvel, hogy a filmben nem beszélhetünk egy tudatként fellépő, megismerhető narrátorról – kivéve a szereplő-narrátor esetét –, viszont a narrációs eljárásokat épp egy ilyen antropomorfizált működésként írja le: a narráció elrejt információkat, kihagyásokkal él, többé vagy kevésbé öntudatos és közlékeny.) A néző

---

<sup>24</sup> Bordwell 1996: 70.

<sup>25</sup> Barthes öt kódot különböztet meg, melyek más és más szinten artikulálják az olvasás tevékenységét. A hermeneutikus kód „azon elemek együttese, melyek funkciója, hogy – különféle módokon – feltegyenek egy kérdést, megfogalmazzák az erre adott választ és mindazokat a tényezőket, melyek esetleg előkészítik a kérdést vagy késleltetik a választ; másképpen: azon elemek, melyek rejtélyt közölnek, és elvezetnek a megfejtéshez.” Barthes 1997: 30.

kognitív műveleteinek kiindulópontja tehát a narráció jól meghatározott, formalista szempontok által körvonalazott módozatai. A kognitív alapvetés inkább arra szolgál, hogy befogadói oldalról is magyarázza, megvilágítsa azt, ami a szövegben történik.

E megközelítések hozadéka közti különbség jól artikulálható ugyanazon film eltérő előfeltevések alapján történő értelmezéseinek összevetésében. Alfred Hitchcock *Hátsó ablakját* egyöntetűen a nézői tevékenységet tematizáló, önreflexív filmnek szokás tekinteni. Arról azonban már megoszlanak a vélemények, hogy mit is „mond” a film a nézés folyamatáról. A történet egy balesetet szenvedett lábadozó fényképésről, Jeffről szól, aki jobb elfoglaltság hiányában az ablakon és a belső udvaron át a szomszédok életét figyeli. Egy éjszaka az a gyanú fogalmazódik meg benne, hogy az egyik szomszéd megölte magatehetetlen feleségét. Ettől fogva minden jelet megpróbál úgy értelmezni, hogy bizonyítékként beépíthesse ebbe a narratívába. Mindebben segítségére van ápolónője (Stella) és barátnője (Lisa), akiről a film expozíciójában Jeff elmondja, hogy nem illik bele kalandos és veszélyekkel teli életébe. A film végén természetesen a gyilkosság lelepleződik(?), és a szerelmesek is egymásra találhatnak, nem utolsósorban annak is köszönhetően, hogy Lisa meggyőző módon játszott a toloszékhez kötött Jeff mellett a felderítő szerepét.

Az elemzések többsége kiemeli azt a hasonlóságot, ami az elsötétített szobában leskelődő, helyhez kötött Jeff és a moziteremben egyfajta kollektív magányba burkolózó filmnéző között van. (Maga a film több ponton is felhívja a figyelmet a leskelődés etikai problémájára.) A *Hátsó ablak* legérdekesebb narrációs stratégiája, hogy mindazok az információk, melyek alapján felépítjük a történetet,

(kevés kivételtől eltekintve) Jeff nézőpontjából artikulálódnak: a beállítások a tekintetet követő vágás alapján az ő szemszögét képezik le, a jelek megfejtésében az ő szóbeli megjegyzéseire hagyatkozunk. (Még a szonikus tér is, amely az utcáról felszüremlő vagy a lakók tevékenységéből származó zajokból, zörejekből és hangokból jön létre, más Hitchcock-filmekhez hasonlóan, a szereplő szelektív-szubjektív hallásának megfelelően épül fel.) A film térszerkezete ahhoz a látógúlához hasonlítható, melyet Alberti (1997) a centrális perspektíva geometrikus leképezésére használt. Alberti szerint a perspektivikus festmény nem más, mint annak a látógúlának az elmetszése, amelynek csúcsa a szemben van, alapja pedig a leképezett tárgy. A *Hátsó ablak* gúlájának csúcsa Jeff szeme vagy szobája, az így létrejött perspektivikus kép síkmetszete pedig a szemközti fal, melyen az egyes lakások ablakai úgy működnek, mint a különböző tévécsatornákat adó televíziókészülékek egy üzlet kirakatában. Egy olyan tér jön így létre, mely három oldalról határolt, s melynek negyedik fala hiányzik (akárcsak a színházban).

Mi az, amit Jeff lát a vásznat jelentő szemközti falon? Hogyan értékelhetőek azok a bizonyítási eljárások, melyek által Jeff hitelt akar szerezni feltevésének, miszerint a gyilkosság megtörtént? Mi az audiovizuális információ státusza ebben a bizonyítási eljárásban? A film eléggé nyilvánvaló módon felhívja a figyelmet arra, hogy a jelfejtő tevékenységet milyen szándékok és motivációk mozgatják: Jeff unalmában azzal fenyegetőzik, hogy valami „drasztikusat” csinál, ha nem térhet vissza rögtön a munkájához, Lisa pedig ezen a módon szeretné magára vonni Jeff figyelmét (erre több utalás is van: Lisa úgy érzi, hogy be kell költöznie egyik szemközti lakásba, hogy magára

vonja Jeff tekintetét). Jeff nem látta a gyilkosságot (csak egy sikolyt hallott az éjszakában), és amikor felmerül, hogy az egészet csak kitalálta, makacsul ragaszkodik verziójához. Megszállottan figyeli Thorwaldot, a gyilkossággal gyanúsított férjet, és annak minden tettét és megnyilvánulását a bűnügyi történet összefüggésében értelmezi. Az általa észlelt jeleket bizonyítékoknak tekintve, mintegy a jel és a jel tárgya közti különbség felszámolásán ügyködik.

A *Hátsó ablak* egyik értelmezője (Bozovic 1992) Descartes példájával hozza párhuzamba ezt a szituációt. Descartes a következő kísérlettel gondolta igazolni a látott kép és a tárgy közötti megfelelést: ha egy teljesen elsötétített kamra falára egy kis lyukat vágunk, ami elé egy (állati vagy emberi) szemet helyezünk, akkor meggyőződhetünk róla, hogy a szem hátulján a külső világnak ugyanazt a képét látjuk, amit szabad szemmel is. Ez a bizonyítéka Descartes szerint annak, hogy a retinális kép megfelelően képezi le a valóságot. Descartes csak arról feledkezik meg – mondja Bozovic –, hogy a külső világot sehogyan sem áll módunkban összehasonlítani a szemünk által létrehozott képpel, hiszen „állandóan egy olyan szobában vagyunk, mint Descartes kísérleti alanya – saját szemünk épp olyan, mint az elsötétített szoba”<sup>26</sup>. Bezárva a saját retinánk mögé, csupán képekkel, másolatokkal, utánzatokkal van dolgunk, és nem magukkal a világ dolgaival.

Ezt a camera obscurát jeleníti meg a filmben Jeff elsötétített szobája, s bár kétségessé válik Jeff sztorija, mivel nem látta a gyilkosságot, a látás által szerzett információkat is megfertőzi az a jelfejtő tevékenység, ami a beszédben érvényesül. Lisa felszólítja Jeffet: „Mondd el, mit láttál, és hogy

---

<sup>26</sup> Bozovic 1992: 163.

mit gondolsz róla!” Ez a nyelvi fordítás nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy soha nem jutunk ki a nevek birodalmából (Jeff látta Thorwaldot az éjszaka közepén többször is elmenni otthonról, de mindez mit jelent? Hogy bőrrönddel távozott és becsukta maga mögött az ajtót, de mindez mit jelent? és így tovább)<sup>27</sup>, hanem a látást is megfertőzi: a látás már nem különböztethető meg a hallucinatorikus manipulációtól, melynek középpontjában maga a megfigyelő áll.

Mindez persze nem azt jelenti, hogy Jeff valami oknál fogva képtelen a külvilág jelzéseit észlelni, s így létrehoz egy privát történetet, hanem ez a látás paradigmatis esete: magának a látásnak a szerkezetébe van beépítve egy olyan vakfolt, mely a látót képtelenné teszi arra, hogy az „egész képet” összerakja. A *Hátsó ablak* cselekményének tetőpontját az a váratlan fordulat jelenti, amikor a gyilkosnak vélt szereplő „visszanéz”; ez azonban nemcsak a szubjektum-objektum, megfigyelő-megfigyelt viszony megfordítását vonja maga után. Thorwald tekintete, mely „nem illik bele” a képbe, saját vágyával szembesíti Jeffet (Thorwald az, aki megszabadult a nőtől úgy, ahogy Jeff is a film elején meg szeretne szabadulni Lisától). Jeff épp azt nem látja meg a „képben”, ami kezdettől fogva magához vonta a tekintetét. Az általa kiolvasott, megkonstruált gyilkosság

---

<sup>27</sup> „Olvasni annyit jelent, mint örökös harcot vívni a megnevezésért, szemantikai transzformációnak vetni alá a szöveg mondatait.” Vö. Barthes 1997: 122. A nevek kicserélése újabb és újabb nevekre a jelentés folytonos csúszkálását vonja maga után. A referencia illúziója akkor lép fel, amikor a metonimikus szinten történő helyettesítéseket összetévesztjük a jel és a referens közti helyettesítéssel.

tehát egy olyan narrativizáció, mely épp Jeffnek saját implikációját fedi el vagy mutatja meg.

Bordwell (1996) kognitív olvasata szerint a *Hátsó ablak* cselekménye két szálon fut: míg a bűnügyi szálát Jeff nézőpontján keresztül követjük nyomon nagyrészt az ő optikai szemszögéből és szóbeli megjegyzései által, a szerelmi szál történéseiben nincs egy ennyire kitüntetett nézőpont, itt a nézőnek kell kikövetkeztetnie a viszonyokat. A bűnügyi szál látszólag felfüggeszti a szerelmi történetet (Jeff és Lisa számára már nem saját kapcsolatuk a téma), valójában a szerelmi történet megoldását a gyilkosság megfejtése hozza el. Bordwell példaszerűnek tekinti azt a módot, ahogyan a film színre viszi a nézői aktivitást: „Ez a film mintaszerűen kezeli a nézőt, és az is rendkívüli benne, ahogyan a nézőre háruló feladatokat világossá teszi”<sup>28</sup>. Ez főként abban nyilvánul meg, hogy a Jeff és a néző által látott vizuális jeleket Jeff folyton lefordítja, értelmezi, a látottakat a szavak hálójába vonja (Eichenbaum szerint a filmnézés során a néző egyfajta belső beszéd segítségével értelmezi a látottakat); világosan jelzi a megfogalmazódó kérdéseket és a lehetséges válaszokat, ugyanakkor aktivizálja is a nézőt azáltal, hogy olyan információkat szolgáltat, melyeknek a szereplők nincsenek tudatában, s melyek értékére vonatkozó feltevéseket a nézőnek kell létrehoznia. A filmnézés így nem más, mint „szenzoros kapacitásunk” munkába állítása; a narratív kategóriák pedig a mentális folyamatok kivételései.

Carl Platinga (1994) szerint tévedés lenne a filmnézést az olyan regresszív pszichológiai folyamatokra egyszerűsíteni, mint az azonosulás, az egységesség vágya; a felfedezés

---

<sup>28</sup> Bordwell 1996: 53.



és a megértés „élvezete”, az újdonság iránti kíváncsiság, a meglepetés a kognitív igényeinket elégíti ki, és ezeken keresztül motivál. A *Hátsó ablak* azért példaszerű, mert elősorolja a nézői következtetések különböző típusait, és a tudás iránti vágyunkra apellál, amikor különböző megoldási lehetőségekkel, meglepetésekkel szolgál.

Míg a kritikai értelmezés szerint a film megkérdőjelezi a látás mindenhatóságát, addig a kognitív olvasat szerint „a látás és a tudás valószínűsítő természetét hangsúlyozza”<sup>29</sup>. Mindkét megközelítés saját előfeltevéseit olvassa ki a filmből, színre viszi és megismétli Jeff aktusát; így más és más történetet mondanak el; ilyen szempontból mindkét értelmezés narrativizáció, mely nem egy semleges, érdektelen tevékenység, hanem az értelmezés alakzata.

A posztstrukturalista-kritikai elméletek nem hoztak létre összefüggő filmes narratológiát, inkább a narrativitás kritikáját nyújtották; az ellenük felhozott vád, hogy értelmezéseik gyakran néhány – nem túlságosan kidolgozott – metafora (varrat, tekintet, voyeurizmus) bűvkörében maradnak, és nagyrészt tematikus olvasatokat eredményeznek. Bár a kognitív narratológusoknál is fellelhető a posztstrukturalista gondolat néhány alapeleme (a nézőt a szűzsé irányítja a történet megszerkesztésében, a tudás eloszlása jelöli ki a néző, mint narratív ágens helyét), a kognitív elméletek visszatérnek a formalista-strukturalista eszköztárhoz, csak hogy ezeket nem a szövegben, hanem a néző mentális folyamataiban azonosítják. Ezen értelmezések-olvasatok próbája az lehet, hogy a filmbeli narrativitás és a narratív hatásfunkciók mely alternatíváira képesek

---

<sup>29</sup> Bordwell 1996: 54.

rámutatni akár a klasszikus elbeszélő filmekben, akár a más, nem-narratív elvek szerint szerveződő filmekben.

### Hivatkozott irodalom

- ALBERTI, Leon Battista (1997): *A festészetéről. (Della pittura, 1436.)* Ford. Hajnóczy Gábor. Budapest: Balassi Kiadó.
- BARTHES, Roland (1997): *S/Z.* Ford. Mahler Zoltán. Budapest: Osiris/Gond.
- BAUDRY, Jean-Louis (1970/2006): A filmi apparátus ideológiai hatásai. Ford. Huszár Linda. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2006. ősz ([www.apertura.hu/2006/osz/ baudry](http://www.apertura.hu/2006/osz/ baudry))
- BONITZER, Pascal (1992): Hitchcockian Suspense. In: Zizek, Slavoj (szerk.): *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London/New York: Verso 15–28.
- BORDWELL, David (1996): *Elbeszélés a játékfilmben.* Ford. Pócsik Andrea. Budapest: Magyar Filmintézet.
- (2002): Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, 55. kötet, 3. szám (2002. tavasz), 16–28.
- BOZOVIC, Miran (1992): The Man Behind His Own Retina. In: Zizek, Slavoj (szerk.): *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London/New York: Verso 161–177.
- BRANIGAN, Edward (1984): *Point of View in Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Cinema.* Berlin/New York/Amsterdam: Mouton.
- Egyik fejezete magyarul: Uő. (1998): Metaelmélet Ford. Szászi Fatime. *Metropolis* 2: 10–27.
- (<http://emc.elte.hu/~metropolis/9802/bra1.html>)

- (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge. Egyik fejezete magyarul: Narráció. Ford. Füzi Izabella. In: *Vizuális és irodalmi narráció*.
- CHATMAN, Seymour (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- DAGOGNET, François (1992): *Etienne-Jules Marey: A Passion for the Trace*. Ford. Robert Galeta és Jeanine Herman. New York: Zone Books.
- DAYAN, Daniel (1974/2005): A klasszikus film mesterkódja. Ford. Fürstner Klára és Füzi Izabella. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2005. ősz (<http://apertura.hu/2005/osz/dayan/>)
- DELEUZE, Gilles (1983/2001): *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest: Osiris.
- DOANE, Mary Ann (1999): Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema. In: Bergstrom, Janet (ed.): *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- ECO, Umberto (1998): *A tökéletes nyelv keresése*. Ford. Gál Judit és Kelemen János. Budapest: Atlantisz.
- EICHENBAUM, Borisz (1927/1977): A filmstiliztika problémái. In: *A film és a többi művészet*. Vál. Kenedi János. Budapest: Gondolat.
- EISENSTEIN, Szergej Mihajlovics (1929/1998): A filmkocka mögött. Ford. Berkes Ildikó. In: Uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó 99–114.
- FÜZI Izabella & TÖRÖK Ervin (2006): Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. In: *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerk. Füzi Izabella. [Digitális tananyag].

- FÜZI Izabella (2006): Narráció és megismerés. Edward Branigan narratíva-modellje. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2006. tél.  
(<http://apertura.hu/2006/tel/fuzi/>)
- (2007): Narratív kódoltság és a film mediális sajátosságai. In: Hajdu Péter & Ritoók Zsigmond (szerk.): *Narráció és retorika*. Budapest: Gondolat 76–86.
- GUNNING, Tom (1993): „Now you see it, now you don’t”. The Temporality of the Cinema of Attractions. *Velvet Light Trap*, 32:3. 3–12.
- GUNNING, Tom (2004): Az attrakció mozija. A korai film nézője és az avantgárd. és Nonkontinuitás, kontinuitás, diszkontinuitás: a korai filmek műfajainak elmélete. In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. A szövegeket válogatta és a bevezetőket írta Kovács András Bálint. Budapest: Palatinus Kiadó 292–319.
- HEATH, Stephen (2004/1986): Narrative Space. In: Rosen, Philip (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press 379–420. [Magyarul: Narratív tér. Ford. Ford. Simon Vanda és Borsody Gyöngyi. In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai* 119–181.]
- KLEIST, Heinrich von: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. In: Kultusz és áldozat. Budapest: Európa Könyvkiadó 1981.
- METZ, Christian (1966): Az elbeszélő film mondattana. In: Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus I*. Szerk. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- METZ, Christian (1986): Problems of Denotation in the Fiction Film. In: *Narrative, Apparatus, Ideology* 35–65.

- MURPHET, Julian (2005): Stories and Plots. In: Fulton, Helen (ed.): *Narrative and Media*. New York: Cambridge University Press 47–59.
- PLATINGA, Carl (1994): Movie Pleasures and the Spectator's Experience: Toward a Cognitive Approach. *Film and Philosophy*, vol. II. ([http://www.hanover.edu/philos/film/vol\\_02/plating.htm](http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/plating.htm))
- PROPP, Vladimir Akovlevic (1928/1999): *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Budapest: Osiris.
- SZABÓ Gábor (2002): *Filmes könyv*. Budapest: Ab Ovo Kiadó.
- TRAHAIR, Lisa (2002): Short-Circuiting the Dialectic: Narrative and Slapstick in the Cinema of Buster Keaton. *Narrative* 10: 3. 307–325.

## **Digitális narratológia: a 'szájkorkori' metaforáktól a hiperfikciókon át a történet 'avatáraiig'\***

### **Bevezetés**

A narratológia újabb irányzatait bemutató tanulmányköte-  
tek<sup>1</sup> kijelentéseivel szólva a digitális narratológia röviden a  
következőképp jellemezhető:

- „a narratívában végbemenő legújabb fejlemények-  
kel foglalkozik és impliciten vagy expliciten rámutat  
mind a narratíva, mind a narratológia jövőjéhez veze-  
tő útra” (Phelan & Rabinowitz)<sup>2</sup>;
- „nem egy zárt felvetésként értendő; inkább azt a  
sokféle hatást próbálja megragadni és már meglévő  
konceptiókkal összefüggésbe hozni, amelyet az in-  
formációs társadalom technológiai fejlesztései a nar-  
ratív formákra és azok elemzésére gyakorolhatnak”  
(Seibel)<sup>3</sup>;
- „transzgenerikus, intermediális, interdiszciplináris”  
(Nünning & Nünning)<sup>4</sup>;

---

\* A jelen tanulmány létrejöttét az Alexander von Humboldt Alapítvány és a Közhasznú Hertie Alapítvány közös Roman Her-  
zog kutatói ösztöndíja támogatta. Némedi Andrea.

<sup>1</sup> Herman 1999a, Nünning & Nünning 2002a és 2002c, illetve  
Phelan & Rabinowitz 2005a.

<sup>2</sup> Phelan & Rabinowitz 2005b: 15.

<sup>3</sup> Seibel 2002: 217.

<sup>4</sup> Nünning & Nünning 2002c, cím.

- fő képviselője Marie-Laure Ryan<sup>5</sup>, aki szerint: „[ha] a metafora a kutatás új területeire tör utat, akkor a szakszókincs szó szerinti megnevezéseinek a feladata, hogy felossza, feltárja, feltérképezze és adminisztrálja a meghódított területeket”. (Ryan)<sup>6</sup>

E tézisek kifejtése és alátámasztása céljából az alábbi írás, amely műfaját tekintve egy áttekintő bevezetés, három szövegkritikai ismertetésére vállalkozik.

Az első Marie-Laure Ryan 1999-ben megjelent *Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative* („Száj-korkori narratológia: számítógépek, metafora és narratíva”) című „úttörő tanulmánya”<sup>7</sup>, amelyből kitűnik Ryan digitális narratológiájának történeti és elméleti háttere, célkitűzése és módszere. A második szöveg Klaudia Seibel 2002-es *Cyberage-Narratologie: Erzähltheorie und Hyperfiktion* („Cyberage-narratológia: elbeszélés-elmélet és hiperfikció”) című tanulmánya, amely a digitális narratológia addigi eredményeinek összegzéseként a jelen írás közvetlen elődjének tekinthető. Mivel Seibel tanulmánya nem Ryan nyomdokait követi, viszonyítási alapul szolgál jelen írás számára, amely kimondottan Ryan digitális narratológiával kapcsolatos munkáira koncentrál. Ezek eredményeit összegzi és egészíti ki az alábbiakban ismertetendő harmadik szöveg, Ryan 2006-ban megjelent *Avatars of Story* („A történet avatárai”) című legújabb könyve.

---

<sup>5</sup> Nünning & Nünning 2002b: 11.

<sup>6</sup> Ryan 1999a: 139.

<sup>7</sup> Seibel 2002: 217.

## 1. 'Szájberkori' metaforák

A *Cyberage Narratology* című írás alábbi olvasata rámutat a Ryan által képviselt digitális narratológia kiindulási problémájára és célkitűzésére (1. 1.), majd ismerteti módszerét (1. 2.), végül a szöveg utóéletének fényében értékeli első eredményeit (1. 3.).

### 1. 1. A narratológia 'halála' és 'reneszánsza', avagy 'tudathasadása' és 'vitalitása'

A *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* („Narratológiák: új nézőpontok a narratíva elemzésében”) című tanulmánykötet szerkesztői bevezetőjében David Herman a klasszikus, strukturalista narratológia „haláláról”, vagy legalábbis „kríziséről” szóló narratívák helyébe egy „narratológiai reneszánszról” szóló narratívát ír. Eszerint a nyolcvanas években a posztstrukturalizmus miatt válságba került klasszikus, strukturalista narratológia ún. „poszt-klasszikus” narratológiák sokaságában éled újra, amelyek „többé-kevésbé kritikus és reflexív viszonyban állnak a strukturalista hagyománnyal” és „nem keverendők össze a narratíva posztstrukturalista elméleteivel”<sup>8</sup>. Az újjászületés egyik módja Herman szerint a narratológia klasszikus, strukturalista alapjainak megújítása, vagy legalábbis kiszélesítése az új technológiák és módszertanok segítségével. Erre példa többek között a *Cyberage Narratology* című tanulmány, amely a szájberkultúra és a számítástechnika területéről vett metaforák segítségével igyekszik biztosítani a narratológia „vitalitását”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Herman 1999b: 1–3.

<sup>9</sup> Ryan 1999a: 113., 115.



Kiindulási problémaként Ryan egy „tudathasadást” diagnosztizál, amely következtében a narratológia egyrészt mint „tudomány”, „diskurzusanalízis” és „leírás”, másrészt mint „művészet”, „irodalomkritika” és „interpretáció” értelmeződik.<sup>10</sup> Más szóval az orvosolandó probléma a narratológia két felfogása között húzódó „hasadék”, amelynek következménye egyrészt „egy diskurzuselemzés és kognitív tudomány által inspirált formális, leíró narratológia”, másrészt „egy olyan spekulatív diskurzus a narratíváról, amelyet gyakorló a posztmodern elmélet virtuóz előadásának tartanak”<sup>11</sup>. A narratológiát megosztó egyik téma Ryan szerint a metafora legitimitásának kérdése. Míg a tudományosság hívei ugyanis helytelennek, addig a művészetiség támogatói helyénvalónak tartják a metafora használatát. Ugyanakkor a metafora ellentmondásos megítélése végső soron a nyelv két különböző, egymásnak ellentmondó felfogásából következik:

A metafora becsmérő azzal érvelnek, hogy az átvételek más területekről az eredeti koncepciók elkerülhetetlen torzításával járnak együtt, mivel ezek nem minden jegye vihető át az új területre. A figuratív nyelv csak egy „beszédmód”, amely elleplezi a tulajdonképpeni, egyértelmű megnevezés hiányát. A figuratív nyelv hívei, különösképpen a dekonstruktivista felfogásúak, erre azt felelik, hogy tulajdonképpeni megnevezések nem lehetségesek,

---

<sup>10</sup> Ryan 1999a: 113.

<sup>11</sup> Ryan *i.m.*: 114.

mert a jelentés szemantikai áthelyeződések során keletkezik, és a nyelv „mindig már” metaforikus.<sup>12</sup>

Ryan – „egy iskola nélküli kritikushoz”<sup>13</sup> illően – egyik tábor álláspontját sem osztja teljesen. Bár a lényegi kérdésben, vagyis a narratológia ügyében inkább a formalista oldalon áll, a metafora legitimitásával kapcsolatban inkább a dekonstruktivista oldalt támogatja. Egyrészt egyetért „a narratológia azon célkitűzésével, hogy egy közös alapot építsen a narratíva olyan szisztematikus, objektív tanulmányozásához, amely ugyanúgy viszonyul szövegkorpuszához, mint a nyelvészet a nyelvhez”, de elutasítja azt a formalista „mítoszt”, miszerint „a metafora összeegyeztethetetlen egy tudományos megközelítéssel”<sup>14</sup>. Másrészt elismeri, hogy „a nyelv figurális áthelyeződések révén terjeszkedik”<sup>15</sup>, de kétségbe vonja azt a dekonstruktivista „mítoszt”, „amely tagadja a metaforikus és szó szerinti nyelv közti megkülönböztetéseket”<sup>16</sup>. Álláspontját egy olyan nyelvfelfogásra alapozza, amely egyforma jelentőséget tulajdonít a szó szerinti és a metaforikus jelölésnek.

## 1. 2. 'Halott' metaforák 'regenerációja'

Ryan két nyelvelméleti alaptézist állít fel, amelyeket aztán a narratológiai terminológia példájával demonstrál.

Az első tézis szerint a nyelv egy szó szerinti alapszókincsből kiindulva metaforikusan bővül. Ezt bizonyítja

---

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> Ryan 2006b.

<sup>14</sup> Ryan 1999a: 113.

<sup>15</sup> Ryan *i.m.*: 114.

<sup>16</sup> Ryan *i.m.*: 113.

a narratológia terminológiatörténete. A Genette által kezdetben bevezetett „terminológia (homodiegetikus, heterodiegetikus, analepszis, prolepszis) annyira megközelíti a szó szerinti kifejezést, amennyire nyelvileg ez csak lehetséges”<sup>17</sup>. Később aztán „a narratológia számos területről kölcsönzött fogalmakkal folyamatosan növelte hatáskörét: hagyományos nyelvtan, transzformációs nyelvtan, optika, a mozi, pszichoanalízis, formális szemantika, játékelmélet, társadalomelmélet és feminizmus”<sup>18</sup>. Olyan bevett narratológiai fogalmak is a metaforikus átvételek közé tartoznak, mint például az optikából átvett 'nézőpont' (*point of view*), vagy a 'fokalizáció' (*focalisation*).

A második tézis szerint a metaforák a használattól tulajdonképpeni jelöléssé „halnak el”, és válnak újabb metaforák táptalajává. „Ez a regenerációs folyamat a nyelvhasználat igazán kreatív mozzanata”<sup>19</sup>. Hogy ezt bizonyítsa, Ryan a szájberkultúra és a számítástechnika területéről kölcsönzött négy metaforával bővíti a narratológia terminológiáját: 'virtualitás' (*virtuality*), 'rekurzió' (*recursion*), 'ablakok' (*windows*), és 'képátalakítás' (*morphing*).

### 1. 3. A 'szájberkori' metaforák 'új élete a harmadik inkarnációban'

A Ryan által átvett metaforák tehát „nem szűk célokra barkácsolt ismeretlen technikai terminusok, hanem olyan fogalmak és képek, amelyeket a számítástechnika maga is más területekről kölcsönzött, és amelyek új életre várnak

---

<sup>17</sup> Ryan 1999a: 114.

<sup>18</sup> Ryan *i.m.*: 113.

<sup>19</sup> Ryan *i.m.*: 115.

egy harmadik inkarnációban mint narratológiai eszközök<sup>20</sup>. A négy fogalom vitalitását leginkább az jelzi, képek-e más szövegekben továbbélni.

A 'virtualitás' fogalmának fennmaradását a *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* című lexikon biztosítja. Ennek egy szócikkében Ryan a virtualitás két jelentését különíti el – ti. virtuális mint potenciális és virtuális mint nem-valós –, amelyekkel a fikcionalitást, az olvasás fenomenológiáját, a cselekmény-szemantikát, a narratíva időbeli előrehaladását, illetve az arisztotelészi cselekmény-dinamikát helyezi új perspektívába (Ryan 2005b). A virtualitás metaforájának korábban Ryan egyébként már egy teljes könyvet szentelt (Ryan 2001).

A 'rekurzió' fogalma kapcsán Ryan eredetileg több fogalmat is bevezet, amelyek közül végül a legszemléletesebbet, vagyis a 'verem' (*stack*) koncepcióját használja *Avatars of Story* című könyvében. A 'verem' „egy hierarchikus rendszer különálló szintekkel és egy sorbanállási technikával (a sorba utoljára bekerült elem távozik elsőként)<sup>21</sup>. A 'verem' koncepciójával Ryan a metalepszis narratológiai fogalmát gondolja újra.

A Microsoft operációs rendszer által inspirált 'ablakok' koncepcióját, beleértve az ablak-struktúrát és az ablak-kezelést, Ryan egy korábbi tanulmánya már kimerítette (Ryan 1987). A fogalom egy narratív stratégiát ír le: „hogyan követi nyomon a diskurzus az egyidejű folyamatokat, hogyan bontja szét az egymást keresztező sorsok kusza csomóját, hogyan kezeli a szereplők térbeli mobilitását és hogyan

---

<sup>20</sup> Ryan 1999a: 115–116.

<sup>21</sup> Ryan 2006a: xxiii.

mozog oda és vissza a különböző színhelyek közt, ahol a történetvilág sorsa eldőli”<sup>22</sup>

Ryan a 'képátalakítás' fogalmát sem gondolja tovább, holott Herman szerint az egyes szám harmadik személyű narráció megértése szempontjából ez a számítógépes grafikából vett fogalom bizonyul a leghasznosabbnak: „segít rájönnünk, hogy nem szükséges feltételezni, miként azt néhány klasszikus narratológus tette, hogy a narrátor jellemzői a szöveg egészére nézve mereven determináltak.”<sup>23</sup>

Az új fogalmakkal Ryan a narratológia terminológiai alapját egy olyan területre terjeszti ki, „amely saját vitalitását és ötletei népszerűsítésének képességét nagyban annak köszönheti, hogy maga is ügyesen használja a metaforát”<sup>24</sup>. A szájberkultúrától és számítástechnikától Ryan tehát nem csupán a fogalomalkotás egy módszerét és a vele gyártott metaforikus terminusokat veszi át, hanem ami ennél is fontosabb: egy jól bevált marketing-stratégiát és a vele népszerűvé tett márkaneveket. A számítástechnikai metaforák ugyanis „mára egy olyan divatos zsargon részévé váltak, amely használóit a digitális szakértők elit társaságának nagyra törő tagjaként jelöli meg”<sup>25</sup>.

A számítógépes korban népszerű zsargon része a tanulmány címében szereplő „cyberage” kifejezés, amely a narratológiát a történeti kontextus megnevezésével jellemzi. A „cyberage narratology” – magyarul: narratológia a számítógépes korban – elnevezés a fentiekben ismertetett

---

<sup>22</sup> Ryan 2006b: <<http://lamar.colostate.edu/~pwryan/abstracts5.htm#window>>

<sup>23</sup> Herman 1999b: 18.

<sup>24</sup> Ryan 1999a: 113.

<sup>25</sup> Ryan *i.m.*: 115.

narratológia lényegét aligha fejezi ki, viszont divatos hangzásával hozzájárulhat annak népszerűsítéséhez.

## 2. Hiperfikciók

Ryan marketing-stratégiájának a sikerét jelzi, hogy a kifejezést Klaudia Seibel német nyelvű tanulmánya egy márkanévnek kijáró tisztelettel – ti. változatlan formában: angolul – veszi át. Narratológiai hovatartozását Seibel ráadásul másképp is jelzi. A német nyelvterületen bevett „elbeszéléselmélet” (*Erzähltheorie*) szó helyett ugyanis az angolhoz közelebb álló „narratológia” (*Narratologie*) kifejezést használja, ami szintén azt a benyomást kelti, hogy személyében Ryan egy lelkes követőre talált. Seibel *Cyberage-narratológia: elbeszélés-elmélet és hiperfikció* című tanulmányának most következő olvasata azt igyekszik bizonyítani, hogy minden ellenkező látszat ellenére Seibel letér a Ryan által kijelölt útról.

Ryan és Seibel ’szájkorkori’ narratológiája között az a legszembevetőbb különbség, hogy míg az első a klasszikus narratológiát fogalmi szinten, addig a második tárgyi szinten bővíti ki. Ryan ugyan maga is hangsúlyozza a tárgyi megújulás szükségességét, szóban forgó tanulmányában erre mégsem tesz kísérletet:

Elsődleges céloom nem az, hogy elindítsam a narratológia hatáskörének kibővítését, amelyre az elektronikus írás új műfajainak, mint például az interaktív szövegek, a multimedialis történetek, a számítógépes játékok és a szövegalapú virtuális valóság (MOO-k és MUD-k) tárgyalásához lesz szükség, hanem hogy áttekintsem, mit taníthatnak

nekünk a számítógépek a narratíva hagyományos formáiról.<sup>26</sup>

Ezek után két kérdés vetődik fel: mi miatt tekinthető Ryan tanulmánya a digitális narratológia úttörő munkájának (2. 1.), és mennyiben követi Seibel Ryan útmutatásait (2. 2. és 2. 3.).

## **2. 1. A digitális narratológia 'úttörő' tanulmánya**

A jelen dolgozat első részében ismertetett olvasat szerint a *Cyberage narratology* három okból érdemelheti ki a digitális narratológia „úttörő tanulmánya”<sup>27</sup> címet: általános célkitűzése (a klasszikus narratológia posztklasszikus átalakítása kreatív tudománnyá), fogalomalkotásának módszere (metaforákra épülő egyértelmű terminológia), vagy konkrét eredményei (a négy új terminus) miatt. Általános célkitűzése szempontjából a tanulmány azonban nem jelöl ki új utat, hiszen már Ryan első nagy narratológiai munkája is azt állította, hogy „[a] formalizmus és a narratológia krízise miatt sürgősen új ötletforrásokra van szükség”<sup>28</sup>. Ugyanakkor a tanulmány konkrét eredményei sem szolgáltathatnak a digitális narratológia alapjául, mivel ahogy korábban arról már volt szó, az új terminusokkal Ryan mindenekelőtt a hagyományos narratívákat akarja leírni. A tanulmány valódi újdonsága a fogalomalkotás módszerének elméleti meghatározása és gyakorlati demonstrálása. A kérdés ezek után az, hogy a narratológia új tárgyát képe-

---

<sup>26</sup> Ryan 1999a: 115.

<sup>27</sup> Seibel 2002: 217.

<sup>28</sup> Ryan 1991: 3.

ző digitális narratívák meghatározásakor Seibel mennyiben követi a példát.

## 2. 2. A hiperfikció definíciója

Az új narratológiai formák gyűjtőnévként Seibel a „hiperfikció” elnevezést használja, amely az új narratológiai tárgy két megkülönböztető jegyét fejezi ki: az első a fikcionalitás, a második a hipertext. A fikcionalitást Seibel nem definiálja, de a hipertext fogalmát pontosabban is meghatározza. Ezek szerint a hipertext egy szövegfajta, amely nem-lineáris, interaktív, és a számítógépet mint médiumot használja. A hiperfikciókon belül Seibel nem tesz különbséget műfajok között, viszont megkülönböztet két fejlődési ágat: egyrészt a fikcionális, illetve irodalmi hipertexteket, másrészt az interaktív fikciókat (*interactive fictions*), avagy interaktív regényeket (*interactive novels*). A hiperfikciót Seibel ezen kívül hívja médiumnak és műfajnak is.

Ez a meghatározás több okból sem felel meg annak az objektivitás-feltételnek, amelyet Ryan a tudományos terminológiával szemben támaszt. A problémák a következők:

- A hiperfikció definíciója túl szűk. Kizárja a nem-fiktív narratív digitális szövegeket.<sup>29</sup>
- Nem tisztázza a fikcionalitás fogalmát, és ennek az irodalomhoz vagy a regényhez való viszonyát.
- Nem tisztázza a médium fogalmát. A számítógépet és a hiperfikciót egyaránt médiumnak tekinti.
- A hiperfikciók halmaza túl differenciálatlan. Műfaji megkülönböztetések nincsenek, a két fejlődési ágba

---

<sup>29</sup> A digitális szövegek tipológiájához ld. Ryan 1999b.



való besorolás pedig csak a szövegek keletkezéstörténetének ismeretében lehetséges.

- Nem határozza meg a médium és a műfaj fogalmát. Médiumnak veszi a számítógépet éppúgy, mint a hiperfikciót, amely egyben műfaj is.

Seibel és Ryan fogalomalkotási módjának különbsége még jobban kitűnik a szövegtér fogalmának meghatározásakor.

### **2. 3. A térbeli metaforáktól a térábrázolás és a szövegtér definíciójáig: a fogalomalkotás két módja**

A hiperfikciók két fő megkülönböztetőjegye – ti. nem-linearitás és interaktivitás – mellett Seibel foglalkozik egy harmadik jellemzővel is: a térábrázolással. A hiperfikció leírásaiban használt térbeli metaforákból ugyanis arra a következtetésre jut, „hogyan magát a szöveget térként értjük meg” (Seibel 2002: 232.). A térbeli metaforákra felfigyel Ryan is, aki Seibeltől eltérően a felismeréstől eljut a jelen-ség pontos leírásáig is:

Mióta William Gibson *Neoromancer* című regényéből átvettük a 'szájbekori' terminust annak jelölésére, amit a számítógép-hálózatokon, pontosabban az Interneten keresztül érünk el, szokásunkká vált olyan gépekként gondolni a számítógépekre, amelyek egy különálló valóságba visznek minket – egy térbeli metaforákban elgondolt területre.<sup>30</sup>

Seibel szerint a térábrázolásnak két fajtája van, attól függően, hogy a tér kialakítása a történet, vagy a diskur-

---

<sup>30</sup> Ryan 2004e.

zus szintjén történik. Ryan egy ennél pontosabb tipológiát állít fel, amely a szöveg-tér négy fajtáját különbözteti meg: „1. A szöveg által reprezentált vagy szimulált fiktív világ fizikai tere. 2. Magának a szövegnek az architektúrája vagy dizájna. 3. A szöveget alkotó szimbólumok által elfoglalt fizikai tér. 4. Az a tér, amely a szöveg kontextusául vagy tartályául szolgál.”<sup>31</sup>

Miként a 'tér' fogalmának példája mutatja, Ryan eltérő módon közelíti meg a 'szájberteret', vagyis a digitális szövegek területét, hiszen nézete szerint

a narratológiában, akárcsak a természet- és társadalomtudomány többi ágában, az analogikus gondolkodás az az erő, amely új perspektívákat tár fel és előbbre viszi a tudást. Azonban ha a metafora ismeretlen területekre tör utat, akkor a szakszókincs szó szerinti megnevezésének [...] a dolga, hogy felossza, feltárja, feltérképezze és adminisztrálja a meghódított területeket.<sup>32</sup>

Hogy Ryan jó úton halad, azt legújabb eredményei bizonyítják, mivel ezek feloldják azokat a problémákat, amelyek Seibel hiperfikció-definíciója kapcsán felmerültek.

### 3. A történet 'avatárai'

Az *Avatars of Story* című könyvben vázolt narratológia<sup>33</sup> két területet ölel fel: a transzmediális narratológiát (3. 1.), és az erre épülő interaktív narratológiát (3. 2.). Ezt a leíró

---

<sup>31</sup> Ryan 2004e.

<sup>32</sup> Ryan 1999a: 113.

<sup>33</sup> Vö. Ryan 2004a, 2004b, 2004c, 2004d é 2005a.

narratológiát egészíti ki egy előíró poétika (3. 3.), amely a narratíva jövőjét hivatott biztosítani a számítógépes korban.

### 3. 1. Transzmediális narratológia

A transzmediális narratológia útjában Ryan szerint két vélekedés áll<sup>34</sup>. Az egyik a narratívának a klasszikus narratológiában bevett nyelv- vagy beszédaktus-alapú megközelítése, amelyben a narratíva feltétele egy narrátor, aki egy múltbeli eseménysort beszél el. A másik a radikális médiarelativizmus feltételezése, amely a Saussure-i nyelvészet, a dekonstrukció és az Új Kritika azon nézetén nyugszik, miszerint tartalom és forma elválaszthatatlanok. A narratíva és a médium meghatározásakor Ryan ezt a két vélekedést próbálja felülrni.

#### *Narratíva*

A transzmediális narratológia megalapozását Ryan a narratíva médium-független, kognitív meghatározásával kezdi<sup>35</sup>. Ehhez a klasszikus narratológia történet / diskurzus (*story / discourse*) megkülönböztetését veszi alapul, amelyet annyiban módosít, hogy egyrészt nem a diskurzusra, hanem a történetre helyezi a hangsúlyt, másrészt a történetet nem események soraként, hanem mentális képként, kognitív konstrukcióként határozza meg. „A narratíva lehet történet és diskurzus kombinációja, de a narratív diskurzust az a képessége különbözteti meg a többi szövegfajtától, hogy történeteket tud felidézni az elmében”<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Vö. Ryan 2006a: 4–6.

<sup>35</sup> Vö. Ryan *i.m.*: 6–12.

<sup>36</sup> Ryan *i.m.*: 7.

Ryan nem húz éles határvonalat történeteknek számító és történeteknek nem számító mentális reprezentációk közé. Definíciója szerint a történetiségnek (*storiness*) fokozatai vannak, amelyek bizonyos feltételek teljesüléséhez kötöttek. Ezeket a koncentrikus körökként egymásra épülő és nyílt sorozatot alkotó feltételeket Ryan három szemantikai és egy formális-pragmatikai dimenzió szerint rendezi el:

„Térbeli dimenzió

1. A narratívának egy egyedi létezőkkel benépesített világról kell szólnia.

Időbeli dimenzió

2. Ennek a világnak kijelölt hellyel kell rendelkeznie az időben, és jelentős átalakulásokon kell átmennie.
3. Az átalakulásokat nem-szokványos fizikai eseményeknek kell okozniuk.

Mentális dimenzió

4. Az események néhány résztvevőjének olyan értelmes cselekvő személynek kell lennie, aki mentális élettel rendelkezik, és érzelmileg reagál a világ állapotaira.
5. Néhány eseménynek a cselekvő személyek szándékos tetteinek kell lennie, amelyeket beazonosítható célok és tervek motiválnak.

Formális és gyakorlati dimenzió

6. Az események sorának egy egységes ok-okozati láncot kell formálnia, és zárlathoz kell vezetnie.
7. Legalább néhány esemény megtörténését a történet világa szempontjából tényként kell állítani.
8. A történetnek valamiféle jelentést kell a befogadó felé kommunikálnia.”<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Ryan 2006a: 8.

Ennek a történetiség-felfogásnak Ryan szerint két előnye is van. Egyrészt segít meghatározni egy szöveg narrativitásának a mértékét, másrészt megalapozza a narratív szövegek egy szemantikai tipológiáját. „Míg a narrativitás fokozata attól függ, hogy hány feltétel teljesül, a tipológia a négy dimenzió viszonylagos jelentőségén alapszik”<sup>38</sup>.

Mikor Ryan „narratív szövegekről” beszél, természetesen nem csak nyelvi reprezentációkra gondol. Definíciója szerint narratíva lehet „bármely olyan szemiotikai tárgy, amelyet azzal az intencióval hoztak létre, hogy a közönség elméjében felidézzen egy történetet”<sup>39</sup>. A szöveg fogalmának kiterjesztésével Ryan elkerüli a narratíva nyelv-alapú megközelítését, sőt az intencionalitás feltételezésével az intencionalitás téveszméjét elutasító Új Kritikusoktól és a „szerző halálát” hangoztató posztstrukturalistáktól is eltávolodik, de a narratívát változatlanul beszédaktusként közelíti meg, amennyiben a történet felidézésének az intencióját egyfajta illokúciós aktusnak tekinthetjük. Bár Ryan rögtön megjegyzi, hogy „[p]ontosabban ennek az intenciónak a címzett általi felismerése” a döntő jelentőségű,<sup>40</sup> szemléletét még így is a beszédaktus-megközelítés határozza meg, legfeljebb illokúció helyett perlokúcióra koncentrál.

Ryan akkor vált valóban szemléletet, amikor a narratíva fenti fogalmát (*being a narrative*) megkülönbözteti a történet felidézésének a képességétől (*having a narrativity*). Ez a képesség ugyanis független attól, „hogyan van szöveg vagy nincs, és ha van, akkor a szerzőnek szándékában állt

---

<sup>38</sup> Ryan 2006a: 10.

<sup>39</sup> Ryan *i.m.*: 10f.

<sup>40</sup> Ryan *i.m.*: 11.

vagy nem egy specifikus történetet közvetíteni”<sup>41</sup>. Ez a tág narrativitás-fogalom függetleníti a történet felidézésének a képességét az elbeszélői beszédaktustól, így lehetővé teszi a történet felidézésének kanonizált módján kívül más narratív módozatok fel- és elismerését is.

Narratív módozatokon Ryan a történet felidézésének különböző módjai érti<sup>42</sup>. A klasszikus narratológiában kanonizált módozat „elbeszélni valaki másnak, hogy valami történt”<sup>43</sup>. Ezen kívül Ryan a teljesség igénye nélkül számos más módozatot is leír, amelyek között szerepelnek egyrészt már ismert fogalmak, úgymint a fiktív narratíva, másrészt olyan új narratológiai koncepciók is, mint például az utilitarista, illusztratív, az indeterminatív és a metaforikus narratíva. A narratív módozatok listáját Ryan a kényelem kedvéért bináris párokba és egy háromtagú csoportba rendezi, a párokon belül először a prototipikusabb, majd a marginálisabb tagot említve: externális / internális, fiktív / nem-fiktív, reprezentáló / szimulatív, diegetikus / mimetikus, autotelikus / utilitarista, autonóm / illusztratív, szöveggönyves / improvizatív, befogadói / résztvevői, determinált / nem determinált, retrospektív / szimultán / prospektív, és szó szerinti / metaforikus.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Ryan 2006a: 11.

<sup>42</sup> Vö. Ryan *i.m.*: 12–16.

<sup>43</sup> Ryan *i.m.*: 12.

<sup>44</sup> Mivel részben új terminusokról van szó, amelyeknek még nincs bevett magyar fordítása, itt közlöm az angol elnevezéseket: *external / internal, fictional / nonfictional, representational / simulative, diegetic / mimetic, autotelic / utilitarian, autonomous / illustrative, scripted / emergent, receptive / participatory, determinate / nondeterminate, retrospective / simultaneous / prospective, literal / metaphorical*.

Terjedelmi korlátok miatt a jelen írás eltekint az egyes fogalmak definiálásától. A transzmediális narratológia meghatározása szempontjából azonban fontos említést tenni a narratív módozatok és a médiumok viszonyáról. Mint ahogy azt Ryan is hangsúlyozza: „A felsorolt módozatok közül néhány erősen kötődik bizonyos médiumokhoz, míg mások számos fizikai alapon megjelenhetnek, azonban egyik módozat sem teljesen médium-független”<sup>45</sup>. A kanonizált diegetikus módozat például a nyelvet feltételezi, a szimulatív, az improvizatív és a résztvevői módozat leginkább a digitális médiumokhoz kötődik.

### *Médium*

A médium fogalmának meghatározásakor<sup>46</sup> Ryan két olyan megkülönböztetést tesz, amely nemcsak narratológiai, de médiaelméleti szempontból is figyelemreméltó. Az egyik a médiumok három dimenziójának a megkülönböztetése: szemiotikai dimenzió (a médium által támogatott kódok és érzékszervi csatornák), technológiai dimenzió (a médium materialitása), illetve kulturális dimenzió (a médium használata). A másik a médiumok tudományágak szerinti differenciálása. Míg például a szociológus számára a TV, a rádió, a mozi, és az Internet számít médiumnak, addig a művészetkritikus számára a zene, a festmény, a szobor, az irodalom, a dráma, az opera, a fényképészet, és az építészet, az írástörténész számára pedig a hanghullámok, a papirusztekercsek, a kódexkönyvek, a vakíráskor használt dombornyomásos felszínek, és a szilikonchippék. A médium meghatározása tehát mindig az adott tudományág függvénye.

---

<sup>45</sup> Ryan 2006a: 16.

<sup>46</sup> Vö. Ryan *i.m.*: 16–30.

Narratológiai szempontból Ryan szerint az a médium számít, amely a többi médiumtól eltérő narratív lehetőségeket biztosít, vagyis hatással van vagy a történetre, vagy a diskurzusra, vagy a narratíva társadalmi és egyéni használatára. Ryan a médiumok négy olyan jellemzőjét sorolja fel, amelyek befolyásolhatják a narratívát: tér- és időbeli kiterjedés (térbeli / időbeli / tér-és időbeli médiumok), kinetikus tulajdonságok (statikus / dinamikus), a szemiotikai csatornák száma (egy, kettő vagy több), és az érzékszervi csatornák prioritása.

Transzmediális narratológiája keretében Ryan tisztáz két olyan kérdést, amelyek Seibel hiperfikció-definíciója kapcsán problémaként merültek fel. Az egyik a médium és a műfaj megkülönböztetése. Ryan szerint a médium abban különbözik a műfajtól, hogy míg az előbbi a szövegek létrejötte előtt, az utóbbi azok után áll. Médiumok nélkül nem jöhetnek létre szövegek, konkrét szövegek nélkül pedig nem alakulhatnak ki műfajok. A másik probléma a digitális médiumok differenciálása. Ryan a szoftware-eket tekinti a digitális médium al médiumainak, mert ezek éppúgy befolyásolják a narratívát, mint a hardware-technológia.

A médiumok narratív befolyását feltételezve Ryan a médiadeterminizmus mellett tesz hitet, ugyanakkor felhívja a figyelmet e determinizmus korlátaira is.<sup>47</sup> A narratíva ugyanis nem függ teljesen az alapul szolgáló médium tulajdonságaitól. Ryan a narratíva és a médium négy lehetséges viszonyát különbözteti meg. A narratíva egyrészt összejátszhat médiumával; másrészt figyelmen kívül hagyhatja a médium sajátosságait; harmadrészt harcolhat a médium bizonyos tulajdonságaival; negyedrészt látens tulajdonságokat

---

<sup>47</sup> Lásd még Ryan 2004d.



fedezhet fel a médiumban és kiterjesztheti annak használatát. A digitális médiumok és a narratíva viszonyára alapvetően a harc jellemző.

### 3. 2. Egy interaktív narratológia felé

A digitális narratológia megalapozását Ryan a számítógépes rendszerek azon tulajdonságainak a meghatározásával kezdi, amelyek megítélése szerint a legfontosabbak a narrativitás szempontjából:

- Interaktív és reaktív jelleg: a számítógép képessége, hogy önkéntes vagy nem-önkéntes felhasználói inputot fogadjon, és ehhez igazítsa a viselkedését.
- Illékony jelek és változó kijelző: ami lehetővé teszi, hogy a memóriában tárolt bitek megváltoztassák az értéket, előidézve a képernyő pixeleinek színváltozását.
- Több érzékszervi és szemiotikus csatorna: ami a számítógépet minden más médium szintézisévé teszi.
- Hálózati képességek: a lehetőség számítógépek térbeni összeköttetésére, virtuális környezetekben egyesítve a felhasználóikat.<sup>48</sup>

A felsorolt tulajdonságok közül Ryan szerint a digitális médiumokat leginkább az interaktivitás különbözteti meg a korábbi médiumoktól, mert bár az interaktivitás nem minden digitális szövegre jellemző tulajdonság, nélküle a szöveg nem függ a számítógéptől, és más médiumban is megjeleníthető.

A digitális médiumok megkülönböztető jegye, az interaktivitás ugyanakkor alapvetően ellentmondásban áll a narratíva megkülönböztető jegyével, a történetiséggel:

---

<sup>48</sup> Ryan 2006a: 98.

Még ha az interaktivitás is az a tulajdonság, amely leginkább megkülönbözteti a régi és az új médiumokat, ez nem segíti elő a történetmondást, mert a narratív jelentés az idő, a logika és a kauzalitás linearitását és egyirányúságát előfeltételezi, míg a választások rendszere egy nem-lineáris vagy multilineáris elágazó struktúrát hoz magával, mint például a fát, a rizómát vagy a hálózatot. Mi több, a narratív jelentés a történetmondó vagy dizájnér felülről jövő tervezésének a terméke, míg az interaktivitás a felhasználó alulról jövő inputját követeli meg.<sup>49</sup>

Ebből az ellentmondásból kiindulva az interaktív narratológia felé tett első lépésként Ryan a választási lehetőségek struktúrájával (ti. a szöveg-architektúrával) és a felhasználó bevonásának a módjaival (ti. az interaktivitás típusaival) foglalkozik.

### *Szöveg-architektúra*

A szöveg-architektúra (*textual architecture*) „mind a hagyományos, mind az interaktív narratívákban egy történet- és egy diskurzus-szintből álló építmény”.<sup>50</sup> Bár szöveg-architektúrával tehát a hagyományos szövegek is rendelkeznek, az interaktív szövegekre mind a diskurzus, mind a történet szintjén speciális struktúrák jellemzők. Ezeket az interaktív szöveg-architektúrákat szemlélteti az alábbi két ábra.<sup>51</sup>

---

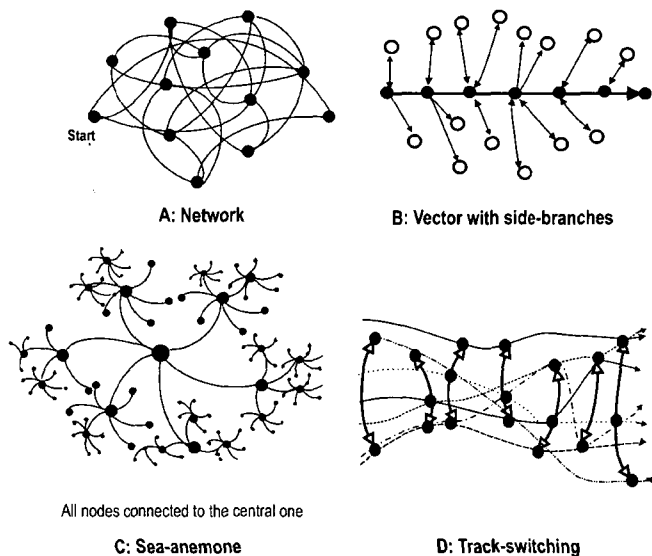
<sup>49</sup> Ryan 2006a: 99.

<sup>50</sup> Ryan *i.m.*: 101.

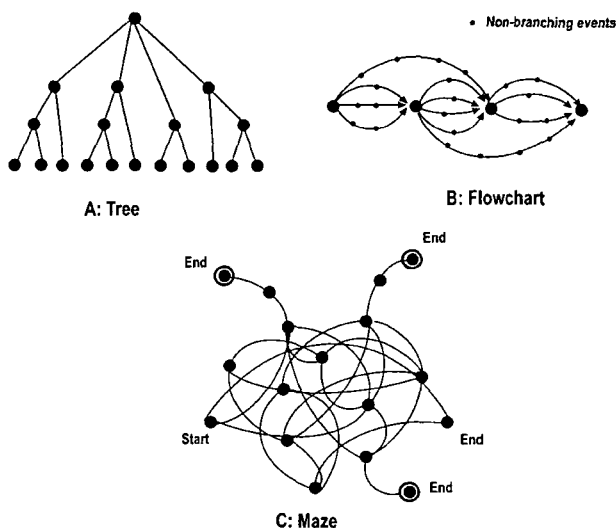
<sup>51</sup> Köszönet a University of Minnesota Press kiadónak, amiért engedélyezte az ábrák reprodukcióját, és Marie-Laure Ryannek, amiért rendelkezésemre bocsátotta az ábrák digitális verzióját.

Az 1. ábra a diskurzust befolyásoló interaktív architektúrákat mutatja, ahol a választási lehetőségek az események prezentációjára vonatkoznak. A felhasználó itt a diskurzus időbeli kibontakozását befolyásolhatja. Az interaktivitás a diskurzus szintjén zajlik. Ide tartoznak a következő szöveg-architektúrák: (a) a hálózat, (b) az oldalágakkal ellátott vektor, (c) a tengeri rózsza, amelyben minden elágazási pont egy központhoz kapcsolódik, és (d) a sáv-váltó architektúra.

A 2. ábrán a történetet befolyásoló interaktív architektúrák láthatók, ahol a választási lehetőségek magukat az eseményeket érintik. A felhasználó itt azt döntheti el, hogyan folytatódjon a történet. Az interaktivitás a történet szintjét érinti. Ide tartozik: (a) a fa, (b) a folyamatábra, és (c) az útvesztő.



1. ábra: A diskurzust befolyásoló interaktív architektúrák  
(Ryan 2006a, 103.)



2. ábra: A történetet befolyásoló interaktív architektúrák  
(Ryan 2006a, 104.)

### Az interaktivitás típusai

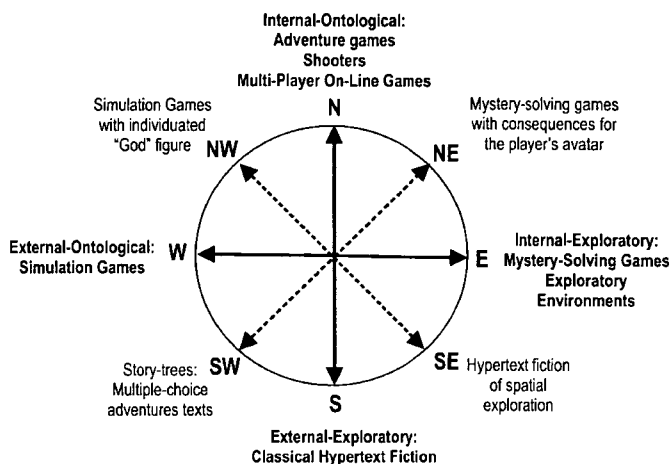
Ryan az interaktivitás négy formáját különbözteti meg<sup>52</sup>, amelyek két bináris párt alkotnak: belső/külső (*internal/external*) és felfedező/ontologikus (*exploratory/ontological*). A belső interakcióban a felhasználó a virtuális világ tagja, amelyben egyes szám első vagy harmadik személyű nézőpontból jelenik meg. Külső interakcióban a felhasználó nem tagja a virtuális világnak. Ebben az esetben vagy egy adatbázis navigál, vagy a virtuális világot kontroláló isten szerepét játssza. A felfedező interaktivitásban a virtuális világ és történet alakulására nem függ a felhasználótól,

<sup>52</sup> vö. Ryan 2006a: 107–120.

míg az ontologikus interaktivitásban a felhasználó befolyásolja, hogy a lehetséges világok és történetek közül melyik jön létre.

A két bináris pár kombinációja az interaktivitás négy fő típusát eredményezni: külső-felfedező interaktivitás, belső-felfedező interaktivitás, külső-ontologikus interaktivitás, és belső-ontologikus interaktivitás. (Ryan megemlíti egy ötödik interaktivitás-formát is: a metatextuális interaktivitást, azaz a programkód megváltoztatását. Ez annyiban tér el az előzőektől, hogy a szöveg futtatása közben nem kerülhet rá sor). Az interaktivitás egyes típusai különböző műfajokhoz és szöveg-architektúrákhoz kötődnek, illetve különböző narratív lehetőségeket nyújtanak. A külső-felfedező interaktivitás a klasszikus hipertextuális fikciókhoz kapcsolódik, a belső-felfedező interaktivitás a rejtvényfejtő (ti. detektív típusú) játékokhoz párosul, a külső-ontologikus interaktivitás a szimulációs játékokra jellemző, a belső-ontologikus interaktivitás pedig a kalandjátékokhoz, lövöldözős harci játékokhoz, illetve azokhoz az online játékokhoz kötődik, amelyeket egyszerre több játékos játszhat.

Ryan nemcsak az interaktivitás négy fő típusát írja le, hanem azokat a hibrid kategóriákat is, amelyek a fő típusok keverékét alkotják. Az így felállított tipológiát mutatja a 3. ábra, amely az interaktivitás egyes típusait egy iránytű mentén helyezi el. Ebben a rendszerben a történet-fák, vagyis a többszörösen elágazó kalandos szövegek a dél nyugati, a fiktív tér felfedezésre épülő hipertextuális fikciók a délkeleti pólushoz kerülnek. Az északkeleti pólusban találhatók azok a rejtvényfejtő játékok, ahol a megoldás kihat a szereplő avatárára, az északnyugati pólusban pedig azok a szimulációs játékok kaptak helyet, amelyekben egy meg személyesült „isten”-figura szerepel.



3. ábra: Az interaktivitás típusai (Ryan 2006a, 121.)

### 3. 3. A narratíva jövője

Ryan kiindulási problémája a narratológia jövője miatt érzett aggodalma volt, amely a fent vázolt leíró narratológia kidolgozásához vezetett. Ryan azonban nemcsak a narratológia, hanem a narratíva jövője miatt érzett aggodalmának is hangot ad. A számítógép „nagy hatással lesz arra, hogy olvasunk, mit olvasunk, és hogy olvasunk-e egyáltalán – mind döntő fontosságú kérdés az irodalmi narratíva életben maradása és fejlődése szempontjából”<sup>53</sup>. Ezek a kérdések állnak Ryan előíró poétikája háttérében, amely megpróbál eloszlatni három mítoszt, amely a digitális

<sup>53</sup> Ryan 1999a: 155.

narratívával kapcsolatban a tudományos köztudatban kering.<sup>54</sup>

1. „A digitális narratíva a választásról szól, és minél több választási lehetőséget adunk a felhasználónak, annál élvezetesebb, vagy esztétikailag annál értékesebb a szövegélmény”.<sup>55</sup>

A túl sok alternatíva logikailag összeegyeztethetetlen eseménysorokhoz vezethet, és ahelyett, hogy felszabadítaná, inkább összezavarhatja, illetve frusztrálhatja a felhasználót. Ennek elkerülése érdekében Ryan poétikája szerint vagy a felhasználó választási lehetőségeit kellene csökkenteni, vagy a felhasználó aktivitását a rendszer által kontrollált periódusokkal kellene kombinálni.

2. „Narratíva létrehozható az alkotóelemek véletlenszerű kombinációjával, véges számú szövegdarabok permutációjával pedig szinte végtelen számú különböző történetet lehet alkotni.”<sup>56</sup>

Ryan szerint a véletlenszerű folyamatok jól működhetnek vizuális elemekkel, esetleg a költői nyelvvel, de nem generálhatnak narratívát, amely az események kronologikus vagy logikus sorrendjére épül.

3. „A felülmúlhatatlan narratív élmény egy történet szereplőjévé válni”.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Vö. Ryan 2006a: 122–125. Lásd még Ryan 2002, Ryan 2005a.

<sup>55</sup> Ryan *i.m.*: 123.

<sup>56</sup> Ryan *i.m.*: 123. Vö. Landow 2006, Snyder 1997.

<sup>57</sup> Ryan *i.m.*: 124. Vö. Murray 2001.

A tragikus sorsokból merített esztétikai élmény a szereplőkkel való azonosulás és távolságtartó megfigyelés együttes eredménye. Az interaktív narratíva ezért Ryan szerint akkor érhetne el nagyobb érzelmi hatást, ha a felhasználó inkább megfigyelője, mintsem megtapasztalója lenne a virtuális világban zajló eseményeknek.

#### 4. Összegzés és kitekintés

A digitális narratológiának a jelen írásban reprezentált története befejezetlen. A szöveg-architektúrák és interakció-típusok leírása csak az első két lépés egy interaktív narratológia felé, és akkor hol vagyunk még a digitális rendszerek egyéb tulajdonságainak narratológiájától. Ahogy Ryan mondja, „a digitális narratológia egy hosszútávú kollaboratív projekt”<sup>58</sup>.

Hogy a digitális narratológia történetének lesznek-e folytatói, az persze a jövő titka. Mindenesetre van egy biztató jel: a történet 'avatára'. Első, tulajdonképpen jelentésében az avatár egy hindu istenség inkarnációja. Második, metaforikus értelmében a számítógépes játékokban a játékos digitális reprezentációja. „Harmadik inkarnációjában narratológiai eszközként”<sup>59</sup> a kognitív konstrukcióként felfogott történet mediális reprezentációja. Az 'avatár' fogalma egy olyan területre terjeszti ki a narratológia hatáskörét, amelyért komoly csatározások folynak.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Ryan 2006a: 98.

<sup>59</sup> Ryan 1999: 115.

<sup>60</sup> Vö. Aarseth 1997, Aarseth 2004, Jenkins 2005.



A számítógépes játékok tudományos tárggyá való felemelkedése élénk elméleti vitát váltott ki: alkalmazható-e a narratíva fogalma a számítógépes játékokra, vagy egy alkotás játék-státusza eleve kizárja a narratíva-státuszt? Az első alternatíva támogatói közé tartozik a játékfejlesztők többsége, akik rendszerint történetmesélésként írják le projektjeiket. A játékoknak és a narratívának ezen társítását megtámadta a videojátékok tanulmányozásának „ludologista” iskolája. A ludologisták azt állítják, hogy a játékok élő cselekvése a valós-idejű szimuláción alapszik. A számítógépes játékok ezért olyanok, mint az élet maga: nem a késleltetett reprezentáció, hanem a cselekvés aktuális végrehajtása.<sup>61</sup>

Az 'avatár'-metaforával Ryan a ludovisták vereségét jelzi.

A számítógépes zsargon részeként az 'avatár' a szájbekori marketing-stratégia eszköze, amely a digitális narratívát és narratológiát hivatott népszerűsíteni. Ugyanakkor beleillik a narratológia 'haláláról' és 'reneszánszáról' szóló narratívába is. Ebben az értelmezésben halhatatlanságot jósol a narratológiának, mert ha az avatár élete vagy életeinek száma véges is, a játék és a történet végeztével mindent előlről lehet kezdeni.

---

<sup>61</sup> Ryan 2006a: xxii-xxiii.

### Hivatkozott irodalom

- AARSETH, Espen (1997): *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- (2004): Quest Games as Post-Narrative Discourse. In: Ryan 2004a 361–376.
- HERMAN, David (1999a) (ed.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press. (= Theory and interpretation narrative series)
- (1999b): Introduction: Narartologies. In: Uő. 1999a 1–30.
- & JAHN, Manfred & RYAN, Marie-Laure (2005) (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge.
- JENKINS, Henry (2005): Computer Games and Narrative. In: Herman & Jahn & Ryan 2005, 80–82.
- LANDOW, George P. (2006): *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalisation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- MURRAY, Janet H. (2001): *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge: The MIT Press.
- NÜNNING, Vera & NÜNNING, Ansgar (2002a) (Hgg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 4.)
- (2002b): Von der strukturalistischen Narratologie zur "postklassischen" Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. In: Nünning & Nünning 2002a 1–33.

- (2002c) (Hgg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5.)
- (2002d): Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie. In: Nünning & Nünning 2002c: 1–22.
- PHELAN, James & RABINOWITZ, Peter (2005a) (eds.): *A Companion to Narrative Theory*. (Blackwell companions to literature; 33) Oxford et al.: Blackwell.
- RYAN, Marie-Laure (1987): The Windows Structure of Narrative Discourse. *Semiotica* 64: 1/2. 59–81.
- (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1999a): Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative. In: Herman 1999a: 113–141.
- (1999b): Introduction. In: Ryan, Marie-Laure (Szerk): *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1–28.
- (2001): *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press.
- (2002): Beyond Myth and Metaphor. *Poetics Today* 23: 4. 581–610.
- (2004a) (Szerk.): *Narrative across Media. The Language of Storytelling*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- (2004b): Introduction. In: Ryan, Marie-Luise (ed.): *Narrative across Media. The Language of Storytelling*. Lincoln/London: University of Nebraska Press 1–40.

- (2004c): Digital Media. In: Ryan, Marie-Luise (ed.): *Narrative across Media. The Language of Storytelling*. Lincoln/London: University of Nebraska Press 329–335.
  - (2004d): Will New Media Produce New Narratives? In: Ryan, Marie-Luise (Szerk.): *Narrative across Media. The Language of Storytelling*. Lincoln/London: University of Nebraska Press 337–359.
  - (2004e): „Cyberspace, Cybertexts, Cybermaps”. In: *DichtungDigital* 2004/1, <[www.dichtung-digital.org/2004/1-Ryan.htm](http://www.dichtung-digital.org/2004/1-Ryan.htm)>. Utolsó hozzáférés: 2006. 12. 01.
  - (2005a): Narrative and Digitality: Learning to Think With the Medium. In: Phelan, James & Rabinowitz, Peter (eds.): *A Companion to Narrative Theory*. (Blackwell companions to literature; 33) Oxford et al.: Blackwell 515–528.
  - (2005b): Virtuality. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 627–629.
  - (2006a): *Avatars of Story*. (Electronic Mediations; Volume 17) Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
  - (2006b): *Marie-Laure Ryan. Homepage*. <<http://lamar.colostate.edu/~pwryan/indml.htm>> Utolsó hozzáférés: 2006. 12. 01.
- SEIBEL, Klaudia (2002): Cyberage-Narratologie: Erzähltheorie und Hyperfiktion. In: Nünning, Vera & Nünning, Ansgar (Hgg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 5) Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 217–236.
- SNYDER, Ilana (1997): *Hypertext. The Electronic Labyrinth*. New York: New York University Press.

### Ajánlott irodalom

- AARSETH, Espen (2005): Ergodic Literature. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 141–142.
- (2005): Multi-Path Narrative. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 323–324.
- ABOTT, H. Porter (2005): The Future of All Narrative Futures. In: Phelan, James & Rabinowitz, Peter (eds.): *A Companion to Narrativ Theory*. (Blackwell companions to literature; 33) Oxford et al.: Blackwell 529–541.
- BÜNGER, Traudl (2005): *Narrative Computerspiele. Struktur & Rezeption*. München: kopaed.
- HALLENBERGER, Gerd (2000): Medien. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band II: H-O. Berlin/New York: Walter de Gruyter 551–554.
- HARPOLD, Terry (2005): Digital Narrative. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 108–112.
- HAUSKEN, Liv (2004): Textual Theory and Blind Spots in Media Studies. In: Ryan 2004a: 391–403.
- HAYLES, N. Katherine (1997) (ed.): *Technocriticism and Hypernarrative. Modern Fiction Studies Special Issue* 43:3.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. (1999): Im Irrgarten der Texte. Zur Narratologie holistischer Textualität. In: Grünzweig, Walter & Solbach, Andrea (Hgg.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*. Tübingen: Gunter Verlag 209–230.
- KAMZELAK, Roland S. (2000): Hypertext. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band II: H-O. Berlin/New York: Walter de Gruyter 11–112.

- KEITEL, Evelyne (2001): Erzählen in den Zeiten des Internet: Literarische Hypertexte und multimediale Spielwelten. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jh. Festschrift für Wilhelm Fäger*. (Anglistische Forschungen; Bd. 294) Heidelberg: Winter 253–267.
- LUNENFELD, Peter (2004): The Myths of Interactive Cinema. In: Ryan 2004a: 377–391.
- MCHALE, Brian (2005): Postmodern Narrative. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 456–460.
- MCMAHAN, Alison (2005): Simulation and Narrative. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 532–533.
- MEISTER, Jan Christoph (2005): Computational Approaches to Narrative. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 78–80.
- MEYER, Kenneth (1995): Dramatic Narrative in Virtual Reality. In: Biocca, Frank & Levy, Mark R. (eds.): *Communication in the Age of Virtual Reality*. Hillsdale/Hove: Lawrence Erlbaum Associates 219–258.
- MONTFORT, Nick (2005a): Artificial Intelligence and Narrative. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 27–29.
- MONTFORT, Nick (2005b): Interactive Fiction. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 249–250.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang (2002): Die Narrative und ihre Medien. In: Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien/New York: Springer 171–183.
- NÜNNING, Ansgar (1997): Erzähltheorie. In: Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band I: A–G. Berlin/New York: Walter de Gruyter 513–517.
- RYAN, Marie-Laure (2005): Hypertext. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 228.

- (2005): Interactivity. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 250.
- & ALPHEN, Ernst Van (1995): Narratology. In: Makaryk, Irena R. (ed.): *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 110–116.
- (2005): Media and Narrative. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 288–292.
- SCHMELING, Manfred & WALSTRA, Kerst (1997): „Erzählung 1”. In: Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band I: A-G. Berlin / New York: Walter de Gruyter 517–519.
- SCHNEIDER, Ingo (1996): Erzählen im Internet. Aspekte kommunikativer Kultur im Zeitalter des Computers. In: Brednich, Rolf Wilhelm & Uther, Hans-Jörg (Hgg.): *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung*. 37. Band, Heft 1.2. 8–27.
- TABBI, Joseph & WUTZ, Michael (1997) (eds.): *Reading Mattres. Narrative in the New Media Ecology*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- WALKER, Jill (2005): Blog (Weblog). In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 45.
- WALKER, Jill (2005): Cyberpunk Fiction. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 93.
- WOLF, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning & Nünning 2002a: 22–104.
- WOLF, Werner (2005): Intermediality. In: Herman & Jahn & Ryan 2005: 252–256.

## Kognitív narratológia

### 1. A klasszikus számítási felfogás és kritikája<sup>1</sup>

A modern számítási elmélet nem a lélektani folyamatok algoritmikus modellálására született, az elmélet egyik megalapozója, Alan Turing munkáival mégis döntő módon befolyásolta azt a lélektani kérdésekkel foglalkozó tudománykomplexumot, amit ma átfogó értelemben kognitív tudománynak nevezünk.<sup>2</sup> Turing szimbólum-használatra vonatkozó gondolatainak hatása két lényeges ponton érhető tetten a kognitív tudomány szokásos elképzelései között. Az egyik alapvető belátás szerint a kognitív tevékenységek elemzésekor a legjobban kiaknázható stratégia az, ha a tudományos eszközökkel elemezhető tartalom elemi hordozóit mentális reprezentációknak tekintjük. A Turing elképzelései nyomán meghonosodott felfogás a reprezentációkat többnyire az agyban jelenlevő fizikailag is testet öltött szimbólumpéldányokkal azonosítja. A másik jelentős felismerés szerint a mentális tevékenységek döntő többsége számítási szerkezetű, azaz szimbólumpéldányokkal végzett, műveleti törvények által szabályozott algoritmikus eljárás. Az eredeti, univerzális Turing-gépek

---

<sup>1</sup> E szakaszban *Computációs pszichológia – jó hírek, rossz hírek* című írásom egyes részleteit dolgozom fel, vö. Vecsey 2003.

<sup>2</sup> A lélektani kutatás hangsúlyaira utaló 'kognitív tudományok' elnevezés 1973-ban jelent meg első alkalommal nyomtatásban (Longuet-Higgins 1973.). Az egyes számú 'kognitív tudomány' címke két évvel később szerepelt először a tudományos nyelvzetben (Bobrow & Collins 1975).



műveletei definíció szerint csak a szimbólumok alakjára vagy formájára és a szimbólumok elrendeződési viszonyaira érzékenyek, ezért szokás manapság azzal az erős feltételezéssel élni, hogy mindaz, ami tudományos szempontból érdekes lehet az elme működésében, az szintaktikai elvek alapján is megérthető és modellezhető, anélkül, hogy *előzetesen* elvégeznénk a szimbólumok szemantikai értékelését. Sokak szerint kézenfekvő kutatási feltevésként állítható tehát, hogy az elme valamiféle organikus Turing-gépként működik.

Ahhoz azonban, hogy hatékonyan lehessen ötvözni a Turing-féle mechanisztikus felfogást a lélektani jelenségek intencionális elemzésével, olyan vizsgálati területeket is kellett keresni, ahol a komputációs folyamatok bizonyíthatóan az emberi elme biológiai környezetében valósulnak meg. Ezért irányul immár több mint két évtizede a komputációs pszichológiával foglalkozó kutatók egy csoportjának figyelme az intencionális állapotok paradigmatis példáira, a propozicionális attitűdökre.<sup>3</sup> Az attitűdök sajátosan 'kevert' tulajdonságaiknál fogva kiváló lehetőséget teremtenek arra, hogy vizsgálatukból kiindulva a komputáció elméletét a mentális működés elméletére is alkalmazni lehessen: rendkívül plasztikus megnyilvánulásuk egyrészt

---

<sup>3</sup> A 20. század második felében a lélektani attitűdök realitásának elismerése rengeteg bonyodalmat okozott a fizikalizmus hívei számára, mivel az attitűdöket kifejező mondatok grammatikája nyilvánvalóan ellentmond az igazságfüggvények és a kvantifikáció extenzionális szabályainak. A filozófusok szemszögéből a fő kérdés az volt – és valójában még ma is az –, hogy hogyan lehet integrálni a tudományos világképbe ezeket a különös, intuitív értelemben nagyon is valóságos mentalisztikus jelenségeket. A kérdéshez lásd: Quine 1995: 90–99, valamint Churchland 1981.

magában hordozza a formális osztályozás és a fogalmi absztrakció lehetőségét, másrészt tagadhatatlan, hogy intencionális tartalommal is rendelkeznek, hiszen egyaránt alapvető szerepet játszanak a nyelvi és a nem-nyelvi viselkedés szervezésében.

A propozicionális attitűdök mintaszerű eseteit mindnyájan ismerjük köznapri introspektív tapasztalatainkból, ezek általában a különféle hitek, a vélekedések, és a vágyak, de az érzékelések és a gondolatok bizonyos fajtái is ide tartoznak, bár az utóbbiakat nem mentális állapotnak, hanem inkább mentális aktusnak szoktuk tekinteni. Ugyanolyan jól ismerjük a propozicionális attitűdök hagyományos grammatikáját. A köznyelvben és a tudományos nyelvhasználatban egyformán 'hogym' kötőszavas mellékmondatokkal szokás az attitűdök egy-egy példányára utalni: „S úgy véli, reméli, érzékeli, gondolja stb., hogy *p*.” Általában elfogadott nézetnek számít a kognitív tudomány művelői körében, hogy ez az egyszerű idióma híven tükrözi a mentális tevékenységek során felmerülő propozicionális attitűdök logikailag leírható szerkezetét. Legalábbis, a klasszikus számítási felfogás mellett elkötelezett elméleti szakemberek azt vallják, hogy a mentális reprezentációk, akár csak a nyelvtani értelemben vett frázisok és mondatok, szintaktikailag szervezettek, és ugyanolyan oki/logikai viszonyrendszert hoznak létre maguk körül, mint a beszélt köznyelvben szereplő frázisok és mondatok. Akik az ortográfiai nézőpontú megközelítést részesítik előnyben, hozzáteszik ehhez a megfigyeléshez, hogy az elemi mentális reprezentációknak valószínűleg formai tekintetben is többé-kevésbé hasonlatosnak kell lenniük a természetes nyelvek grammatikai karaktereihez vagy a karakterek sorozataihoz.

Jerry Fodor jól ismert és sokat vitatott feltevése a *The Language of Thought*-ban (1975) pontosan erre a feltételezett párhuzamra hívja fel a figyelmet. A racionalisztikus szemléletű pszichológia hagyományára és Chomsky nativizmus mellett érveire hivatkozva Fodor azt állítja, hogy a tudatvilág megfigyelhető eseményei a nyelvi kommunikációhoz hasonló környezetben zajlanak, létezik tehát egy olyan belső, információhordozó és információ-feldolgozó közeg, amit joggal nevezhetünk a gondolkodás nyelvének. Fodor eredeti elgondolása szerint ez a nyelv – a *Mentalese* – expresszív lehetőségeit tekintve általános, velünk született paramétereket tartalmaz, a *conditio humana* kiiktathatatlan része, és nem azonosítható egyetlen általunk ismert természetes nyelvi kódrendszerrel sem.

A mentális nyelv hipotézisének egyik legfőbb erénye a kognitív komputációs modellek szempontjából, hogy a klasszikus behaviorizmus hosszú ideig meghatározó szerepű asszociációs felfogásával szemben következetes magyarázatot ad arra a fontos kérdésre, hogy miért lehetséges elvileg végtelen számú összetett mentális reprezentációt létrehozni az emberi elmében. Ehhez valójában nem szükséges egyéb alapvető feltétel – hangsúlyozza Fodor –, mint az, hogy rendelkezünk az elemi mentális reprezentációk véges készletével, valamint olyan rekurzív módon működő generatív szabályokkal, amelyek az elemi reprezentációk szintaktikai kombinációjáért felelősek. Intellektuális életünk elképesztő kapacitása új hitek, eredeti vélekedések és alkotó gondolatok létrehozására ezen az elmében rejlő produktivitást és rendszerezettséget biztosító kombinatorikus alapszerkezeten alapul.

Ehhez a gondolathoz kapcsolódva feltétlenül meg kell említenünk, hogy a mentális nyelv racionalisztikus elkép-

zelése mögött kezdetektől fogva meghúzódott egy leplezetlen empirikus háttérfeltevés. E feltételezés szerint a grammatikai értelemben vett nyelv és a mentális nyelv reprezentációinak elméleti megkülönböztetését alá lehet támasztani a tapasztalati vizsgálatok hagyományos, empirikus módszereivel is. Így a laboratóriumi kísérletek sikerétől is függ, hogy a reprezentáció e két alapvető fajtája között valóban kimutatható-e bizonyos fokú analógia. Fodor szerint végső soron tehát a kísérleti adatoknak kell igazolniuk, hogy az agyban implementált szimbólumok és a köznyelvi szimbólumok alakja és viselkedése nem mutat olyan jelentős eltérést, ami a párhuzam megvonását megkérdőjelezhetné.

Korántsem egyértelmű azonban – amint arra többek között Steven Horst és Murat Aydede rámutatott –, hogy a köznyelvi szimbólum és a mentális szimbólum tudományos terminusai ily módon megfeleltethetők-e egymásnak. Horst (1996) arra hívja fel a figyelmet, hogy a terminusok e két fajtája között feltételezett párhuzamot a 'szimbólum' szó elméleti szerepének érzékenyebb kommunikációelméleti elemzése nem támasztja alá. Egy-egy nyelvhasználó közösségen belül a természetes nyelv szimbólumainak *default* jelentését – és hozzátehetjük: szintaktikai szerepét is – általában a beszélők meghatározott csoportjaira egyedien jellemző, hosszú történeti fejlődés során kialakult kommunikatív szokásrend szabályozza. Ezt a függő viszonyt legegyszerűbben a mindennapi életvitel gyakorlati viszonyaiból eredő praktikus feltételekkel magyarázhatjuk, hiszen a csoportos cselekvés sikeres összehangolása, a szándéktulajdonítás és a szándékértelmezés megbízhatósága már a közösségi élet legelemibb megvalósulási szintjén is azt igényli, hogy a kommunikációs

helyzetekben használt szimbólumok *default* jelentéstartalmát a beszélgetésekben, az üzenetváltásokban és az írásos kommunikációban résztvevő felek hallgatólagos és kölcsönös megállapodásai szabályozzák. A szimbólumok jelentésére vonatkozó megállapodás híján a beszélgető felek között nem jöhetne létre olyan gondolatcserére alkalmas adó aktív nyelvi egyetértés, amely a szimbólumhasználat szabályszerű, mindenki által jól megfigyelhető ismétlődéseiből és a szimbólum-kombináció kipróbált mintázataiból táplálkozik. Minimális nyelvi egyetértés nélkül pedig nem lehetne közös terveket kidolgozni a cselekvési szándékok egyeztetésére, ezért részletesebb pragmatikai megfontolások nélkül is viszonylag könnyen belátható, hogy a köznyelv publikus használatában miért kell a szimbólumjelentéseknek egy nyelven kívüli erő, a sikeres, kooperatív cselekvés gyakorlati szabályainak engedelmeskedniük. Ezért aztán amikor a természetes nyelv szimbólumainak jelentését a nyelvhasználók közti hallgatólagos, pragmatikus megegyezésre vezetjük vissza, nem tudjuk elkerülni, hogy jelentésteli mentális állapotokra hivatkozzunk: a nyelvi kommunikációban résztvevők a nyelvtől független realitásra, az őket körülvevő világra vonatkozó gondolataikat akarják egymással közölni, cselekvési szándékaikat igyekeznek kifejezni, és lehetőleg minél pontosabban meg akarják érteni a beszélgető partner – vagy az írásos szöveg – közléseit. Ez a kommunikációs (kényszer)helyzetre vonatkozó elemi leírás különös fényben láttatja a köznyelvi szimbólumok és a mentális szimbólumok feltételezett viselkedésbeli vagy formai hasonlatosságát. Fodor hajlik arra, hogy a mentális szimbólumok és a köznyelvi szimbólumok párhuzamára támaszkodva igazolja a mentális reprezentációk jelentésségét.

Úgy tűnik azonban, hogy a köznyelvi szimbólumok jelentésének vizsgálatakor nem hagyhatjuk teljesen figyelmen kívül a *default* szimbólum-jelentésekkel operáló pragmatikus konvenciókat. Ha a kommunikáció feltételeire rámutató ellenvetés helyes, akkor a köznyelvi szimbólumok jelentéséről adott magyarázatunkban számolnunk kell a nyelvhasználó személyek jelentésteli mentális állapotaival is. A komputációs felfogásban a mentális állapotok viszont éppen a köznyelvi szimbólumokkal való rokonságuk miatt rendelkezhetnek jelentéssel. E gondolatmenetet követve joggal állíthatjuk Steven Horsttal egybehangzóan, hogy a szimbólum két fajtájának hasonlatosságát csak körben forgó indoklással lehet megközelíteni.<sup>4</sup>

A körben forgó érvelésből fakadó nehézségek mellett gyakran visszatérő problémát okoz a tapasztalati háttérfeltevés igazolásakor az is, hogy a komputációs pszichológia által elérhető tapasztalati bizonyítékok az esetek többségében nem tűnnek kellőképpen meggyőzőnek. A nehezen ellenőrizhető verbális kísérletek és a mesterséges laboratóriumi környezet viselkedést befolyásoló körülményei miatt már eleve némileg kérdésesnek látszanak a neuroanatómiai és neurolingvisztikai vizsgálatok ide vonatkozó eredményei.<sup>5</sup> A tudományos adatok értékelése közben jelen esetben számolni kell ezen kívül egy általános értelmezési problémával is. Mivel a tudatos mentális állapotok mint szubjektív élmények mindig az egyes szám első személyű perspektívához kötődnek, bizonytalan, hogy az egyes szám harmadik személyre alapozott kísérleti technikák segítségével azonosítani tudjuk-e egyáltalán egzakt módon a

---

<sup>4</sup> Az említett kritikát ld. Horst 1996, és Aydede 1998.

<sup>5</sup> A téma egyik fontos dokumentuma Nisbett & Wilson 1977.

grammatikai karaktereknek megfelelő mentális reprezentációk neurális hordozóit. Ma még az is rendkívül vitatott kérdés, hogy az agyműködés vizsgálata közben egyáltalán melyik biológiai szerveződési szinten – az egyes idegsejtek, a részfeladatok végrehajtására specializálódott idegsejtcsoportok vagy az agy átfogó organikus szintjén – kell keresnünk a tudatos élmények anyagi korrelátumait. A jelenlegi kutatási gyakorlat egyik ágazata azt a lehetőséget sem zárja ki például, hogy a mentális reprezentációk végső materiális hordozóinak keresése közben az agy szubneurális szintjén zajló kvantumfolyamatokat is figyelembe kell vennünk. Stuart Hameroff és Roger Penrose (1996) legutóbb a tubulinokban zajló kvantumhatásokkal – a szuperpozíciós állapotok objektív összeomlásával – hozta összefüggésbe a tudatos reprezentációk keletkezését. Mindazonáltal még a kvantumelmélet kutatóinak véleménye is erősen megoszlik abban a kérdésben, hogy a kvantumfolyamatok valóban befolyásolhatják-e az idegsejtek viselkedését.<sup>6</sup>

Ebben a témában is jelentős tehát a bizonytalanság. A neurális korrelátumok – legalább funkcionális szerepük szerinti – azonosítása viszont éppen az elmélet minimális tapasztalati 'lehorgonyzásának' egyik sarkalatos feltétele lenne. Ha nem rendelkezünk egy elfogadható realista keverttörténettel arról, hogyan képzeljük el a mentális jelenségek fizikai jelenségeken való szupervenienenciáját, ha nem tudjuk, milyen értelmezési feltételeknek kell eleget tennie az elme és az agy viszonyát leíró tudományos magyarázatnak, a mentális nyelv hipotézise elkerülhetetlenül légüres térbe kerül. Programadó könyvében egyébként Fodor is készségesen elismeri, hogy a tapasztalati bizonyítékok ma-

---

<sup>6</sup> Vö.: Hameroff & Penrose 1996, valamint Penrose 1996.

gyarázó erejét érintő kétely elsősorban ezekre a módszer-tani okokra vezethető vissza.<sup>7</sup>

Hogy egy másik szempontból is rámutassunk a módszer-tani problémák forrására, talán érdemes röviden fel-idézni azt a tipikusnak nevezhető érvelési nehézséget, ami először éppen a propozicionális attitűdök értelmezése során merült fel.

Mint említettük, a kognitív elmélet képviselőinek intu-íciója eredetileg arra vonatkozott, hogy amikor példasze-rű doxikus attitűdökkel rendelkezünk, akkor komputációs viszonyt teremtünk belső reprezentációinkkal. Amikor azt hisszük, hogy a macska a lábtörlőn fekszik, akkor a hit relációját hozzuk létre 'a-macska-a-lábtörlőn-fekszik' reprezentációval. A mentális állapotok oki/logikai viszonyait pedig az állapotok belső szerkezeti vagy szintaktikai tulajdonságai határozzák meg. Azt hinni például, hogy a macska a lábtörlőn fekszik, és hogy a macska alszik, egy hit-vonatkozást tartalmazó konjunktív mentális állapotot jelent.

Ezt az intuíciót Fodor felfogása szerint úgy lehet igazolni, ha kimutatható, hogy létezik az eseményeknek egy olyan fizikai sorozata, például egy külső, fizikai ingereket feldolgozó belső reprezentációs eseménysorozat, ami egy adott mentális állapot létrejöttét oki értelemben meghatározza, és ez az eseménysorozat a pszichológia tudományos szótárára támaszkodva extenzionális kifejezésekkel le is írható. Ha sikeresen alkalmazható ez a magyarázati technika, akkor egy sajátos, pszichológiai terminusokkal megfogalmazott reduktív magyarázat adható az attitűdök-ről és a *common sense* mentális állapotok egyéb típusairól.

---

<sup>7</sup> Fodor 1975: 197–205.



Nyilvánvaló azonban az is, hogy egy realiztikus szemléletmód mellett elkötelezett lélektannak az intencionális állapotokat előidéző külső okokról valamilyen módon a pszichológiai leírástól függetlenül is számot kell adnia. Ha az intencionális tartalom elmélete ezzel a magyarázattal adós maradna, aligha tudná elhárítani a lélektani szolipszizmus vádját.<sup>8</sup>

A megválaszolandó kérdés tehát a következő általános formában fogalmazható meg: milyen környezeti feltételek teszik lehetővé, hogy a mentális reprezentációkkal végzett belső komputációs műveletek az objektív világra vonatkozó információs tartalmat hordozzanak? Természetesen többféle pszichológiai értelmezése is lehetséges az információ ismeretelméleti fogalmának, ezért erre a kérdésre elméleti meggyőződéseinknek megfelelően különböző tartalmú válaszokat adhatunk. A lehetséges válaszok közül talán az felel meg leginkább a komputációs elmélet realizmus iránti elkötelezettségének, ha az attitűdök keletkezésére vonatkozó pszichológiai magyarázatot a tapasztalati tudományokban régóta bevett eljárásnak számító okviszonyokat feltáró kondicionális érvelésre építjük. Az előbbi példánál maradva: a lábtörlőn fekvő macska mentális reprezentációja azért lehet egy propozicionális attitűd objektív információt hordozó része, mert a macska a lábtörlőn fekszik és észlelési folyamataink oki láncolattal kapcsolódnak a világ eme fizikai elemekből felépülő szegmenséhez.

Csakhowy ez magyarázat nyilvánvaló módszertani elmentmondáshoz vezet. A természetes körülmények között zajló (valóságű) észlelési folyamatok leírásához ugyanis az érzékszervekre ható disztális ingerek leírására is szük-

---

<sup>8</sup> Vö. Harman 1987.

ségünk van. A disztális ingerek észlelésben betöltött szerepéről viszont csak a fizika szótárával, fizikai terminusok használatával tudunk beszélni. Ezért egyszerre két szótárt kellene használnunk az attitűdök objektív tartalmának meghatározásakor: a reprezentációkkal végrehajtott mentális műveletekhez, vagyis a *szűk tartalom* leírásához a pszichológiai szótárt, a környezetből származó ingerek leírásához, a *tág tartalom* megadásához pedig a fizikai szótárt kellene igénybe vennünk. Ezek a tudományos szótárak azonban a valóság különböző ontológiai rétegeire vonatkoznak, terminusaik a mentális, illetve a fizikai világ tárgyaira, tulajdonságaira és folyamataira utalnak, a kategóriahibák elkerülése érdekében célszerűbb tehát, ha e két szótárt nem használjuk párhuzamosan.

Az alkalmazandó szótárak konfliktusa végső soron arra utal, hogy az attitűdök teljes (reduktív) elemzése a lélektan tudományos határain belül megoldhatatlan feladat. Kissé sarkítva a helyzetet, ebből talán azt a további következtetést is levonhatjuk, hogy egy egységes terminológiával dolgozó átfogó komputációs elmélet kidolgozása alighanem áthághatatlan metodológiai akadályokba ütközik. Lényegében véve ezzel a szkeptikus felismeréssel fejeződik be az 1975-ben íródott *The Language of Thought*.

Nemrég megjelent könyvében<sup>9</sup> Fodor egy új nézőpont felvázolásával mutatja be, hogy hogyan lehetne kilábalni ebből a kellemetlen módszertani helyzetből. A *Concepts* gondolatmenete továbbra is abból az általános keretelméletből indul ki, hogy a mentális reprezentációk információs tartalma két oki összetevő – a *szűk* és a *tág* komponens – függvényeként határozható meg, de az elemzések

---

<sup>9</sup> Fodor 1998: *Concepts. Where Cognitive Science Went Wrong*.

középpontjában itt már nem a szimbólumok, hanem a fogalmak állnak. Ezt a hangsúlyeltolódást azzal magyarázza Fodor, hogy az elme működésének reprezentációs felfogása megköveteli, hogy explicit elméletünk legyen a mentális állapotokat felépítő szerkezeti elemekről. Jelenlegi meglátása szerint ezek a szerkezeti építőelemek a fogalmak.

A *Concepts*-ben öt 'cáfolhatatlannak tekintett' tézis köré épül a fogalmak teóriája, ezek közül négyet az előbbieken már érintettünk: (1) a pszichológiai magyarázat intencionális és nomikus természetű, (2) az intencionális tartalom elemi hordozói a mentális reprezentációk, (3) a gondolkodás komputáció, (4) a jelentés információ, és végül: (5) a fogalmak oki hatást gyakorolhatnak a különböző mentális folyamatokra. Az első négy tézis tulajdonképpen már a *The Language of Thought* megjelenése óta megtalálható Fodor mindegyik fontosabb írásában. A legutolsó (5) téziszre most az a feladat hárult, hogy összekösse a gondolat nyelvének komputációs hipotézisét a fogalmak információs ismeretelméletével. A *Concepts* érvrendszerének felépítése – Fodor kombinatorikus észjárására jellemzően – meglehetősen bonyolult és többszörösen rétegzett, ezért részletes értékelés helyett most csak a propozicionális attitűdök értelmezésével összefüggő gondolatokra térek ki röviden.

A bevezető fejezetben Fodor nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a kognitív tudomány gyors fejlődése ellenére még mindig Turing elmélete tűnik a legalkalmasabb kiindulópontnak az elme állapotainak és folyamatainak modellezésére. Mivel a fogalmak vizsgálata szervesen illeszkedik a mentális állapotok általános vizsgálatába – hiszen fogalmainkat mentális lexikonunkban tároljuk –, a komputációs

felfogásnak nincs igazi alternatívája a fogalmak elméletében sem.

Komputációs megközelítésben a fogalmakat mentális műveletekben felhasználható szimbolikus egységeknek tekinthetjük. Az elemi fogalmak rendszerint oki szerepet töltenek be az összetett mentális reprezentációk létrejöttében és a reprezentációk közötti összefüggések módosításában. Magától értetődő például, hogy MACSKA fogalmunk asszociációs-okai kapcsolatban áll EGÉR fogalmunkkal: ha *macska* gondolatunk támad, könnyen lehet, hogy eszmélkedésünk során előbb-utóbb *egér* gondolatoknál fogunk kikötni.<sup>10</sup> Éppilyen természetes az is, hogy *egér* gondolataink között kalandozva gyakran *sajt* gondolatokra bukkanunk. Amikor a fogalmak kapcsán a *szűk tartalom* oki forrásairól beszélünk, ehhez hasonló benső, „intim logikai” mechanizmusokra kell gondolnunk.

A mentális állapotok – például az attitűdök – kompozíciós részeként a fogalmak az oki szerepen kívül egy másik nagyon fontos tulajdonsággal is rendelkeznek: szemantikailag értékelhetőek. Ez azt jelenti, hogy szemantikai kifejezésekkel értékelhetjük, hogy egy attitűdben szereplő fogalom használható-e bizonyos világban lévő tárgyak, tulajdonságok vagy folyamatok megnevezésére. Ha szomszédban lakó háziállatra gondolván azt hiszem, hogy *Britney egy macska*, akkor a MACSKA fogalmat szemantikai értelemben helyesen

---

<sup>10</sup> Ez természetesen nem jelenti sem azt, hogy minden egyes aktuális *macska* reprezentációnk logikai vagy metafizikai szűkszerűséggel (előbb-utóbb) *egér* reprezentációt implikálna a mentális folyamatok időtengelyének valamely pontján, sem azt, hogy MACSKA fogalmunk tartalma levezethető lenne más fogalmakkal (Pl.: EGÉR, TEJ stb.) való asszociatív kapcsolatából.

használok, vagy másképpen fogalmazva, aktuális szóhasználatom szerint Britney a MACSKA fogalmának terjedelmébe tartozik. De a hagyományos szemantikai ítéletalkotásnak megfelelően mondhatjuk azt is, hogy a 'Britney egy macska' állítás igaz Britney-re.<sup>11</sup> Ha Britney történetesen egy megszelídített hiúz neve lenne, ez a szemantikai jellemzés természetesen nem felelne meg a tárgyak és a tulajdonságok aktuális elrendeződésének, a MACSKA fogalma, a tévedések és a szándékos megtévesztések alkalmi eseteitől eltekintve, nem alkalmazható megszelídített hiúzokra. A fogalmak köznapi használata egyébként, mint tudjuk, meglehetősen jól tűri a szabálysértés extrém kísérleteit, de ez nem változtat azon a körülményen, hogy alapvető fogalmaink lényegszerűen tartalmazzák kielégítési feltételeiket. A MACSKA fogalom szemantikailag pozitíven értékelhető példányai csak abban az esetben szerepelhetnek mentális műveleteimben, ha a világban lévő macskák valamilyen módon kielégítik a fogalom alkalmankénti *de re* használatát. Nem vágyódhatom macskákra, és sajnos, még csak nem is álmodhatok macskákról – még Britney-ről sem –, ha „ott kint” a világban nincsenek *tényleges* macska-előfordulások.

A *tág tartalom* realiztikus felfogása ennél persze mélyebbre hatoló érvelést feltételez. Arról is elfogadható magyarázatot kell adni, hogy a világ tényei miképpen járulhatnak hozzá a köznyelvi szimbólumok jelentéstartalmának

<sup>11</sup> Fodor: *i.m.*: 24. A példa természetesen csak akkor tekinthető érvényesnek, ha a 'Britney' tulajdonnévtípus kauzális és/vagy indexikus referencia szabályok alapján választja ki referensét, és a 'Britney' név releváns példányának referense egy adott *C* kontextusban 'macskaC-Britney'.

rögzítéséhez. Ez viszont már nem a fogalmak alkalmazásának szemantikai témaköréhez tartozó kérdés, hanem ismeretelméleti összefüggéseket érintő probléma.

Tagadhatatlan, hogy Fodor kellő elővigyázatossággal jár el ebben a meglehetősen bonyolult ügyben. Fred Dretske és Christopher Peacocke egyes belátásait követve csak annak a minimális ismeretelméleti összefüggésnek a felvázolására szorítkozik, amelyik az elme és a világ között zajló valós információáramlási folyamatot érinti.<sup>12</sup> Ennek megfelelően úgy vélekedik, hogy megismerési folyamataink azért látnak el bennünket megbízható, veridikus információval a világ mibenlétét illetően, mert érzékszervi tapasztalatainktól elméleti következtetések közbeiktatása nélkül jutnunk el ismereteinkig.

Úgy is fogalmazhatunk, állítja Fodor, hogy fogalmaink tartalma törvényszerűen kötődik a minket körülvevő világ bizonyos tulajdonsághalmazaihoz. Visszatérve a többet idézett példához: az a tény, hogy a MACSKA fogalompéldányok alkalmasak externális macskák jelölésére, a macskák két, esszenciális tulajdonságára vezethető vissza: a 'macskának lenni' és a 'lehetséges és aktuális MACSKA fogalompéldányok okozójának lenni' tulajdonságokra.<sup>13</sup> Jelen összefüggésben talán érdemes liberális szellemben kezelni

---

<sup>12</sup> A háttérben két nagy hatású mű áll: Dretske 1981, és Peacocke 1992.

<sup>13</sup> Vö: Fodor: *i.m.*: 73. A realizztikus háttérfeltevésekre alapozott információs felfogást általában azért bírálják, mert nem magyarázza meg, hogyan lehetnek azonos episztemológiai körülmények közepette egyszer igaz, máskor pedig hamis gondolataink. Ez az ún. diszjunkció-probléma. Fodor e kritikákra adott válasza – az asszimmetrikus dependencia tézise – megtalálható: Fodor 1994: 81–103.

a tulajdonságok ontológiáját. Fogadjuk el, hogy a faktuális jelentéstartalmú 'valaminek lenni' és a kontrafaktuális színezetű 'X fogalompéldány okozójának lenni' tulajdonságok egy tárgy értelemben vett realista elköteleződésű ontológia keretén belül jól megférnek egymás mellett. Az okság általános elve egyébként is megengedi, és az információs elméletekben erre esik a fő hangsúly, hogy fogalmaink többféle módon kötődjenek a világ tulajdonságaihoz: közvetlen érzéki vagy közvetett gondolati-intencionális köteléssel, kulturális áthagyományozódás útján, introspekcióval színezett fiziológiai közvetítéssel vagy éppen technikailag megformált virtuális mechanizmusokkal. Az elgondolás lényege mindenképpen az, hogy egyetlen *partikuláris* észlelési folyamatra sem szükséges hivatkozni a *tág tartalom* forrásainak meghatározásakor. Általános alapelvként elegendő leszögeznünk, hogy a *tág tartalom* a fogalmak és a tárgyak tulajdonságainak törvényszerű kapcsolatából származtatható.

A fogalmak információs ismeretelméletét és az attitűdök komputációs felfogását tehát a következő gondolat-sor köti össze szoros egységgé: *a)* a fogalmak törvényszerű-okozati kapcsolatban állnak a világ tényeivel, az elemi tulajdonságokkal, *b)* a mentális lexikonban szereplő fogalmak lényegszerűen tartalmazzák kielégítési feltételeiket, *c)* a szintaktikai elvet követő benső komputációs szabályok érzékenyek a szemantikai jellemzőkre is, *d)* így az attitűdöket felépítő fogalmak megtarthatják szemantikai értéküket a különböző mentális műveletek során.

Ezzel egy egységes pszichológiai magyarázatot kapunk arra vonatkozóan, hogy a gondolkodás egymás után következő epizódjai hogyan őrizhetik meg a gondolatok igazságértékét. Mivel Fodor határozottan tagadja, hogy a fogalmi

tartalom és a valósághű észlelés közvetlen módon és konstitutív értelemben lenne összekapcsolva, ez a magyarázat arra is választ ad, hogy valójában miért nincs a pszichológiai és a fizikai szótár alkalmazása között kibékíthetetlen módszertani konfliktus. A *The Language of Thought* kissé pesszimista végkövetkeztetése után ez mindenképpen 'jó hír' a számítási pszichológia hívei számára.

A gyakorlott olvasók bizonyára tudják már, hogy Fodor-nál nem szabad nagy összeggel fogadni az optimista megoldások végső sikerére. A 'jó hír' után rögtön következik a 'rossz hír'. Ilyen kiábrándító a kognitív tudomány hétköznapi dialektikája.

A *The Mind Doesn't Work That Way*<sup>14</sup> című könyv hasonló okfejtéssel kezdődik, mint két évvel korábban a *Concepts*, utána azonban váratlanul más irányba fordul a gondolatmenet. A reprezentációk szemantikai értékelésére irányuló kérdéseknek már nyomát sem leljük ebben az új munkában, mintha ez az izgalmas probléma teljesen kikerülne Fodor látóköréből, az első fejezetek helyett a számítási és a szintaxis viszonyának vizsgálatára összpontosítanak.

Minden kognitív folyamatban résztvevő reprezentáció, olvashatjuk újra, oki szereppel rendelkezik.<sup>15</sup> Turing szellemének megfelelően azt is leszögezhetjük, hogy a számítási események szintaktikai szabályokat követnek. E két tételből egyenesen következik az a további felismerés, hogy maguknak a reprezentációknak is rendelkezniük kell olyan szintaktikai vonásokkal, ami miatt oki szerepüket betölthetik. Ezek nyilvánvalóan belső vonások:

---

<sup>14</sup> Fodor 2000.

<sup>15</sup> Vö: *i.m.*: 24–25.



egyrészt a reprezentációkat kitevő részekből, másrészt a részek elrendeződési viszonyaiból adódnak össze. A szintaktikai tulajdonságok ezért lényegszerűen jellemzik a mentális reprezentációkat. Egy mentális mondat azonosíthatóságához minden egyes kompozíciós elem hozzájárul a maga mondaton belül kijelölt szekvenciális szerepével. Elég, ha egy tetszőleges helyen felcseréljük az összetevőket, vagy megváltoztatjuk a szavak sorrendjét, máris új mondatot hozunk létre. A belső, szerkezeti változtatásoknak ellenszegülő szintaktikai tulajdonságok ugyanakkor a mondatot övező külső kontextus hatásaitól is függetlenek. Mindegy, hogy milyen azoknak a hiteknek, vélekedéseknek és vágyaknak a tartalma, amelyek egy adott mentális élet összképét kialakítják, a szintaktikai vonások a környezetükre való tekintet nélkül határozzák meg az egyes reprezentációk felismerhetőségét. Ebből a nézőpontból tekintve a mentális reprezentációkkal végzett műveletek mindig szigorúan helyhez kötött, lokális események, amelyek nem igazodnak a reprezentációk esetleges kontextusfüggő tulajdonságaihoz.

Az utóbbi évtizedben keletkezett művekkel összevetve a *The Mind Doesn't Work That Way* egyik legváratlanabb hozadéka kétségtől az, hogy Fodor ezt az elgondolást ezúttal egyszerűen tévesnek nevezi. Alaposabb elemzéssel ugyanis megállapíthatjuk, mint mondja, hogy bizonyos mentális folyamatok mégiscsak érzékenyek környezetük kontextusára.

Az egyik legjobb példa a környezetre érzékeny gondolkodási folyamatokra az abduktív következtetés. Charles S. Peirce munkái óta ismeretes, hogy következtetéseink és feltevéseink számos esetben megkerülik a dedukció és az indukció formális szabályait. Gyakorlati vagy tudományos

problémáink megoldása közben gyakran a következtetés szokványos irányát mintegy megfordítva, a következmények számbavételétől jutunk el az okok megértéséig. Ilyenkor pillanatnyi sejtéseinkre, a tudatosság háttéréből érkező benyomásaink homályos sugallataira hagyatkozunk. A gondolkodásnak ez a „retroduktív” válfaja a lehető leg szélesebb információs bázisra támaszkodik: az optimális problémamegoldás vonzáskörében a szabadon csapongó gondolat ragadozóként minden jelentésteli adatot felhasznál, ami adott környezetéből éppen elérhető. Gondoljunk csak egy abdukciót igénylő hétköznapi cselekvési helyzetre: mennyi 'irracionális' döntés, mennyi 'szabálytalan' következtetési lépés szükséges ahhoz, hogy az érzékelés pillanatnyi esetlegességeire reagálva sértetlenül átkelhessünk egy járművekkel zsúfolt forgalmas útszakaszon.

Fodor meglátása szerint a komputációs elmélet szempontjából végzetes következményekkel jár az a megfigyelés, hogy bizonyos reprezentációk tartalmát globális háttérösszefüggések határozzák meg. Amennyiben a mentális komputációk nem redukálhatóak maradéktalanul a kontextustól függetlenül működő szintaxisra, be kell látnunk, hogy a szimbólum-kezelés Turing által kidolgozott modellje alkalmatlan az intencionális jelenségek leírására. Azt viszont el sem tudjuk képzelni, hogyan felelhet meg gondolkodásunk az igazságmegőrzés és a normativitás általános követelményeinek, ha nem lokális és mechanikus eljárásokon alapul. Reménytelen vállalkozásnak tűnik az ésszerűség elvei után kutatni egy olyan enciklopédikus-egészleges rendszerben, ahol elvileg minden elem minden más elemmel szabadon érintkezhet, és az összefüggések hálózata nem képezhető le a működési automatizmusok alapvető szintjére.

A végső következtetés ezek után értelemszerűen nem lehet más, mint az, hogy jelenleg még csak megközelítőleg érvényes lélektani elképzelésünk sincs arról, hogy hogyan oldhatja meg elménk *racionális módon* a mindennapi élet szokványos feladatait.

## 2. Reprezentáció és megismerés

A kognitív tudomány hétköznapi dialektikájához ugyanakkor az is hozzátartozik, hogy a klasszikus, algoritmikus analógiákra épített elmélet Fodor által felvázolt holisztikus kritikája nem zárta le a vitákat, még a szimbólum-feldolgozás és a mentális reprezentációk elméleti alapkérdéseinek vonatkozásában sem. Éppen ellenkezőleg. A számítási elmélet képviselői új irányban kezdtek tájékozódni, az elmélet pedig metamorfózisok sorával válaszolt a lényegi kritikára.

Kognitív tudományról írott könyvében Pléh Csaba (1998) a következőképpen jellemzi az előbbieken bemutatott Turing→Fodor-féle hagyományos felfogást:

1. Minden intellektuális működésünk megragadható algoritmizálható, explicit eljárásokkal.
2. Ezek az eljárások egymásba ágyazottan bonthatóak le egyre kisebb lépésekre, s a végső szinten egyszerű aritmetikai és logikai műveleteknek fognak bizonyulni.
3. Mindez kimeríti azt, amit az emberi megismerésről értelmesen mondani lehet. (Pléh 1998, 4. előadás)

1., 2. és 3. radikális bírálathoz, amit láttuk, huszonöt évvel a *The Language of Thought* megjelenése után már maga Fodor is elégséges kiindulópontot talált:

- #1. A megismerés nem pusztán explicit komputáció. A logikai algebra törvényei nem érvényesek egyetemesen a gondolkodás változatos – pl. abduktív vagy kvalitatív – mechanizmusaira.
- #2. Az algoritmizálható eljárások a gondolkodási folyamatok kontextusra való érzékenysége miatt nem bonthatóak le automatikusan egyszerű aritmetikai és logikai műveletekre.
- #3. A klasszikus komputációs elmélet ebből következően korántsem meríti ki mindazt, amit az emberi megismerésről értelmesen mondani lehet.<sup>16</sup>

Kétségtelen, hogy #1), #2) és #3) kritikai belátásaihoz nem csak az az egy ösvény vezethet el, amit Fodor járt be utolsó könyvében.<sup>17</sup> Mielőtt rátérnénk a komputációs felfogás újabb metamorfózisaira, érdemes kitérni a bírálatok másik fő típusára is.

Ismét Pléh meglátásait idézve: „Az új felfogások lényegi gondolata, hogy az algoritmizálható logikai megközelítés nem meríti ki a gondolkodást például azért sem, mert a komputációs elemzés nem tud mit kezdeni az *élmények* problémájával.” (Pléh 1998: u.o.) Az élményminőségek léte sokak szemében a legerősebb bizonyíték arra vonatkozóan, hogy a megismerés egészében véve nem azonos sem a mentális, sem a köznyelvi reprezentációval. Az álláspontok abban a kérdésben viszont már jelentősen eltérnek, hogy valójában mire is kell gondolnunk, amikor élményeink minőségi vonásait emlegetjük. A reprezentációs elmélet

---

<sup>16</sup> Vö. Pléh 1998: u. o.

<sup>17</sup> Utolsó könyv a téma jelen vonatkozásában. A három évvel később keltekezett mű elemzésétől – J. Fodor: *Hume Variations* (2003) – terjedelmi és tartalmi okokból itt eltekintek.

kritikusai rendszerint abból a feltételezésből indulnak ki, hogy bizonyos esetekben érzékelési folyamataink belső, minőségi aspektusa nem írható le teljesen a reprezentációs tartalom fogalmával. Az egyik legkedveltebb érv a színérzékelés elemzéséből származik. Véleményük szerint a tárgyak színét mindig szubjektív tényezők által meghatározott minőségként tapasztaljuk. Ha megváltozik a megvilágítás erőssége, néha előfordul, hogy fizikailag azonos tulajdonságú tárgyakat különböző színűnek látunk. Olykor az is megesik, hogy különböző hullámhosszú sugarakat visszaverő felületeket a hullámhossz csekély eltérése miatt azonos színűnek érzékelünk. Ezekből a jelenségekből aztán arra következtetnek, hogy a színek valójában nem a tárgyak érzékelhető felületének fizikai tulajdonságai, hanem mentális működésünk belső törvényeihez kötődő érzetminőségek. Az ilyen típusú, perceptuális élményekhez kapcsolódó szubjektív érzetminőségekre hagyományosan a latin eredetű 'qualé' kifejezéssel szoktak hivatkozni. A legszélsőségesebb felfogás szerint látási tapasztalataink jelentős részének kizárólag csak a *qualé* értelmében vett minőségi tulajdonságai vannak.

Az érzetminőségek teoretikusai a látáson kívül előszeretettel hivatkoznak olyan érzékelési eseményekre is, amelyekben saját testünk egészének, vagy testünk valamely régiójának fiziológiai állapotát éljük át. Testünk belső folyamatainak érzékelése mellett ide tartoznak hangulati és érzelmi állapotváltozásaink is. Az introspektív érzékelés köréből kétségtávol a fájdalomérzet jelenti a reprezentációs felfogás egyik legmeggyőzőbb ellenpéldáját. Veridikus percepcióink általában a külvilág érzékelhető tárgyairól és a tárgyak tulajdonságairól tanúskodnak. Úgy tűnik, hogy a fájdalomérzékelés két ok miatt sem tekinthető szokványos

értelemben vett reprezentációnak. Egyrészt a fájdalomnak nincsen reprezentálható tárgya. Amikor ráütünk az ujjunkra egy kalapáccsal, a fájdalom közvetlen affektív élményét éljük át, és nem azt, hogy a kalapácsütés fájdalmat reprezentál az ujjunkban. Másrészt a fájdalomérzet – az élmények többi példájával ellentétben – sohasem lehet illuzórikus. Ha fájdalmat érzünk, nincs módunk a kételkedésre. Furcsa lenne feltenni magunkban azt a kérdést, hogy valóban fáj-e az ujjunk, vagy csak az az illúziónk támadt, hogy fájdalmat érzünk az ujjunkban. A tévedés vagy a félreértés gyanúja már csak azért sem merülhet fel, mert amikor fájdalmat érzékelünk, közvetlen episztemikus viszonyban állunk egy negatív töltetű érzéssel vagy érzelemmel. Ez azt jelenti, hogy a fájdalomérzés egyetlen kritériuma magának a fájdalomnak a jelenléte, az tudniillik, hogy aktuálisan érzünk-e fájdalmat valamelyik testrészünkben vagy sem. A szín és a fájdalom percepciójában közös pontnak látszik, hogy szín- és fájdalomtapasztalatainkat elsősorban domináns minőségeik alapján kategorizáljuk.

Ha a tapasztalati érzetminőségek létre vonatkozó intuitív feltételezés igazolható, akkor a reprezentációs – és ezzel együtt a komputációs – elmélet nyilvánvalóan tarthatatlan, hiszen érzetminőségeink sem externális tárgyakat, sem objektív eljárásokkal azonosítható tulajdonságokat nem reprezentálnak. Még ebből a vázlatos jellemzésből is könnyű észrevenni, hogy a bíráló e formája következetesen kifejtve ugyancsak a *The Mind Doesn't Work That Way* végkövetkeztetéséhez, #3)-hoz vezetne.

A bírálókat hatására a komputációs elvű kognitív elméletben olyan metamorfózis ment végbe, amely a kogníció kérdéseinek átfogó vizsgálatára legalkalmasabbnak tartott eredeti tudományterületek mellé – a percepció

pszichológiája, gépi intelligencia, generatív nyelvészet, idegtudomány és elmefilozófia – új kutatási területként felvette a konnekkcionizmus, az antropológia, az antik retorika és a narratológia tudományágait is. Az újabb (rész)tudományágak felbukkanása és a nézőpontok bővülése lehetőséget teremtett a reprezentáció megismerésben játszott szerepének újragondolására.

### 3. Narratív struktúrák

Ami a kognitív tudomány és a narratológia átalakuló diszciplináris viszonyát illeti, érdemes bevezetésképpen hangsúlyozni, hogy az angol nyelvű szakirodalomban a kilencvenes évek második felében két párhuzamos, ám ellentétes irányba mutató elméleti törekvés bontakozott ki. A narratológia szűkebb tartományának képviselői, többek között Monika Fludernik (1996), Lubomír Doležel (1998), Manfred Jahn (1999) és Marie-Laure Ryan (2005) a kognitív tudomány és a narratológia közeledését elsősorban a kognitív tudományokban használatos fogalmak, elemzési modellek és eljárások narratológiai alkalmazásától várták. Ezt a törekvést *adaptációs megközelítésnek* is nevezhetnénk.

Akik viszont az elmefilozófia, a logika vagy valamely kurrens nyelvészeti irányzat felől érkeztek el az elbeszélés és a fikcionalitás alapproblémáihoz, így például Mark Crimmins (1998), Leonard Talmy (2000), Alberto Voltolini (2003) vagy Frederick Kroon (2004), azok inkább a kognitív elméletben rejlő lehetőségek kiaknázását várták néhány specifikus narratológiai téma tárgyalásától. Nevezzük ezt a törekvést *expanzív megközelítésnek*.

Lévén, hogy az utóbbi irányzatra, az expanzív megközelítésre inkább jellemző a reprezentáció és a megismerés

kérdéseinek átfogó és konceptuális viszonyokra összpontosító kezelése, jelen összefüggésben talán ezt a megoldást érdemesebb közelebbről szemügyre venni.

Előbb azonban egy rövid kitérőt kell tennünk. Amint az előbbiekben láttuk, egy narratológiai megfontolásokkal kiegészített kognitív elméletnek a jelenlegi teoretikus helyzetben vagy # (1) vagy # (2) mellett kell érvelnie, de végkövetkeztetésében mindenképpen támogatnia kell # (3)-at. Az adaptációs megközelítés egyik képviselője, Marie-Laure Ryan (1998, 2005) szerint a narratíva és a narratív struktúrák kognitív meghatározásában egy lehetséges keretelmélet a következő általános tételekre támaszkodhat:<sup>18</sup>

- i. *Térbeli dimenzió.* A narratíva egy lehetséges  $w$  világ komplex rendszere, ahol a tárgyak és a karakterek térbeli orientációs pontok elrendeződésébe illeszkednek.
- ii. *Temporális dimenzió.* A narratívában megjelenő lehetséges világok véletlen vagy a karakterek szándéka által irányított állapotváltozásokon mennek keresztül. Az állapotváltozások mindig egy adott  $w$  világ belső időszerkezetéhez igazodnak.
- iii. *Mentális dimenzió.* Azon kívül, hogy a tárgyak és a karakterek térbeli orientációs pontokhoz, az állapotváltozások pedig időszerkezetéhez kötöttek, a lehetséges világok mentális állapotokat és folyamatokat is involválhatnak. Végso soron ezek a mentális állapotok és folyamatok teremtik meg a térbeli és a temporális

---

<sup>18</sup> A 'narratíva' nehezen definiálható, általános fogalmát a továbbiakban szűk értelemben, a 'fikcionális narratíva' és a 'fikcionális elbeszélés' fogalmával egyenértékű kifejezésként fogom használni.



dimenzió, azaz egy lehetséges  $w$  világ komplex rendszerének egységét.

Ha Ryan szándékának megfelelően az említett tételeket a narratívát létrehozó szerző szemszögéből közelítjük meg, a narratívát akár a gondolkodás karakterisztikus formájaként is felfoghatjuk.<sup>19</sup> Aki fikcionális műveket hoz létre, úgy teremt lehetséges világokat, hogy a teremtett művek mentális dimenzióját saját mentális működésére jellemző tapasztalati analógiák alapján mintázza meg. E megfigyelés fő hangsúlya természetesen arra esik, hogy a fikcionális mű mentális dimenziójának megteremtése minőségi és szerkezeti hasonlóságokat mutat olyan egyszerű, hétköznapi helyzetekkel és folyamatokkal, mint amikor átkelünk egy járművekkel zsúfolt forgalmas útszakaszon, színes tárgyfelületeket érzékelünk vagy fájdalomérzet keletkezik az ujjunkban. Mindegyik esetben arról van szó, hogy olyan gondolkodási háttérmechanizmusok is befolyásolják racionális cselekvésünket, amelyek a logikai algebra és a komputáció mechanikus törvényeivel nem írhatóak le maradéktalanul. Magától értetődő, hogy a narratív struktúrák létrehozását ebben az értelemben ugyanúgy nem tekinthetjük pusztán explicit komputációnak, mint abduktív következtetéseken alapuló döntéseinket praktikus cselekvési helyzeteinkben. Úgy tűnik tehát, hogy a gondolkodás karakterisztikus formájaként a narratíva összhangban áll  $\#(1)$  kritikai állításával.

Emellett azt is érdemes megjegyezni, hogy az *i*, *ii* és *iii* pontokkal jelzett általános tételek úgy közelítik meg a

---

<sup>19</sup> Ez az értelmezés egyébiránt Mark Turner (1996) nagy hatású, ám vitatható felfogásával is összhangban áll.

'narratíva', illetve a 'narratív struktúra' fogalmát, mint egy paraméterek szekvenciájához kötött speciális, kognitív kontextust. A térbeli, a temporális és a mentális dimenzió paraméterei – a tárgyak és a karakterek térbeli viszonyai alapján kirajzolódó fikcionális helyszínek, az állapotváltozások által meghatározott belső időviszonyok, valamint a narratíva egységét megteremtő mentális állapotok és folyamatok – egyedíthető, de egymástól nem független paraméterek. A térbeli orientációs pontok példának okáért kijelölhetik az állapotváltozások menetét, és fordítva, az állapotváltozások menete befolyásolhatja a térbeli orientációs pontok elrendeződését, a mentális dimenzió pedig módosíthatja a térbeli és az időbeli paraméterek között fennálló összefüggéseket. Így olyan kognitív kontextus jön létre, amelyben az egyedíthető paraméterek nem egymástól elszigetelt, független szekvenciákat képeznek, hanem kölcsönviszonyon alapuló holisztikus kapcsolatban állnak egymással.<sup>20</sup> A narratíva mint egységes egész ezért semmiképpen sem redukálható egyszerű logikai viszonyokra. Ezzel a Ryan által képviselt adaptációs megközelítés közel kerül #2) kritikai állításához is.

Észrevehető azonban, hogy Ryan általános tételei közvetlenül nem támogatják #3)-at. #3) állítása szerint a

---

<sup>20</sup> Szemléletes példa a paraméterek holisztikus viszonyára a *Bűn és bűnhődés* nyitó mondata: „Július elején, egy rendkívül meleg nap alkonyatán, fiatal férfi lépett ki a Sz... utcai házból, ahol al-bérletben lakott és lassan, láthatóan bizonytalanul, elindult a K... híd felé.” [Dosztojevskij] Kézenfekvő azt állítani, hogy az 'Sz... utcai ház' és a 'K... híd' az állapotváltozás ('elindult') révén válik orientációs ponttá, de ugyanilyen joggal mondhatnánk azt is, hogy az állapotváltozás lehetőségét az 'Sz... utcai ház' és a 'K... híd' térbeli orientációs pontjai teremtik meg.

klasszikus komputációs elmélet nem meríti ki mindazt, amit az emberi megismerésről értelmesen mondani lehet. Az adaptációs megközelítés egyik érzékeny pontjának számít, hogy a narratíva és a narratív struktúrák elemzéséből levonható következtetéseket nem képes a megismerés lehetőségére – például a mentális reprezentáció vagy a nyelvi állítások igazságára – vonatkozó közvetlen következtetésekként kezelni. Ezt a hiányosságot az utóbbi időben néhányan pótolni igyekeztek. Richard van Oort (2003) érvei szerint a narratívában – és általában a művészetben – jelenlévő szimbolikus reprezentáció olyan antropológiai szerepet töltött be a kulturális evolúcióban, amelyet „nem lehet visszavezetni a biológiai evolúció kauzális funkcióira”. Sarah Worth (2005) pedig úgy látja, hogy a narratív struktúrákhoz önálló grammatikát és önálló megismerési feladatkört kell rendelnünk: a narratív megismerés nem azonos sem az episztemikus ’tudni, mi’, sem a pragmatikus ’tudni, hogyan’ ismeretformákkal. Az adaptációs megközelítés híveiként végső soron mindketten azt hangsúlyozzák, hogy a narratív tudás mint *sui generis* tudás a ’tudni, milyen’ ismeretformával jellemezhető. Ez a javaslat egyelőre azonban nem tűnik többnek egy ötletszerű megoldásnál. Főként a fogalmi tisztázatlanságok és az argumentáció megalapozatlansága miatt támad hiányérzetünk. Ezen felül akárcsak Ryan tételeinél (*i, ii, iii*), az utóbb említett szerzőknél is kifejtetlen marad egy lényeges elemzési szempont: milyen eljárások és fogalmi eszközök szükségesek a *fikcionális nyelvezet* kognitív szempontú elemzéséhez?

Tudományos háttérük specialitása miatt az adaptációs megközelítés képviselői feltehetően nem rendelkeznek elégséges fogalmi erőforrásokkal ahhoz, hogy a narratív struktúrák nyelvi hordozójáról kellően részletes képet

alkossanak. Az expanzív megközelítés teoretikusai ebből a szempontból jóval előnyösebb helyzetben vannak. Ha Leonard Talmy (2000) vagy Mark Crimmins (1998) munkáira vetünk egy pillantást, azt láthatjuk, hogy éppen a narratíva nyelvi dimenziójának lingvisztikai elemzése áll elgondolásuk középpontjában. Talmy a kognitív szemantika alapelveinek kifejtése során jutott el a fikcionális nyelvezet témaköréhez, Crimmins érdeklődését pedig a fikcionalitás és az igazság viszonyának szisztematikus vizsgálata irányította a narratíva lingvisztikai kérdéseire. Munkáik az utóbbi időben széles körű vitát váltottak ki, ezért nézeteiket mindenképpen érdemes legalább vázlatosan bemutatni. (Crimmins koncepciójának lényegét a színleléseleméletet tárgyaló 4. szakaszban fogom érinteni.)

Kognitív szemantikával foglalkozó nagyszabású munkájában Talmy (2000) hosszú fejezetet szentel a narratív struktúrák kérdéseinek. Kétségtelen, hogy egy átfogó igényű keretelmélet felvázolása számára is vonzó lehetőségnek tűnik. Talmy ugyanakkor túllép a Ryan munkájából idézett általános kerettételeken. Először is, a narratívát a tág értelemben vett humán kognitív rendszer – kooperatív viszonyban lévő mentális képességek halmaza – alrendszereként határozza meg. A globális kognitív rendszer viszonylagos önállósággal működő és egymást részben átfedő alrendszerei, a nyelv, a percepció, a gondolkodás, az érzélem, a memória és az anticipáció mellett így a narratíva is megjelenik mint az előbbiekkal rokon működési feltételeknek alávetett alrendszer. Másodszor, a működési feltételek azonosságára hivatkozva a narratíva elemzését arra is alkalmasnak tartja, hogy valamivel tisztább képet alkossunk az egyes alrendszerek bonyolult kooperációjáról. Ryan adaptációs felfogásától eltérően Talmy tehát úgy véli, hogy

a narratíva eredendően a globális kognitív rendszer része, és nem pusztán egy szimbólumhasználaton alapuló lehetséges világ, melynek fennállása rendszerint egy meghatározott szerző kontingens alkotó tevékenységéhez kötődik. Ebből adódóan joggal feltételezhetjük, hogy a narratológia kognitív szemléletre alapozott változata képes szignifikáns módon hozzájárulni a reprezentáció és a megismerés kérdéseinek továbbgondolásához.

Korántsem magától értetődő ugyanakkor, hogy miként lehet ehhez az ambiciózus programhoz a megfelelő kiindulópontot jelentő kerettételeket megfogalmazni. Talmy (2000) könyvének narratívával foglalkozó fejezete – *A Cognitive Framework for Narrative Structure* (8. fej.) – a következő elképzelést vázolja fel. A narratíva mint a globális kognitív rendszer egyik önálló alrendszere e fejezet állításai szerint három párhuzamos szerkezeti szinten vizsgálható:

*Domének.* Ehhez a szerkezeti szinthez az össznarratíva egyes részterületei tartoznak: a narratíva hordozójának tekintett szimbolikus jelhasználat fizikai realitása, a narratíva létrehozója és befogadója, a narratívához rendelhető szociokulturális környezet, és mint legtágabb domén a narratívát övező téridőbeli világ.

*Rétegek.* Ezen a szerkezeti szinten a narratívával prototipikus módon együttjáró strukturális tulajdonságok találhatóak. Alapvető rétegnek számít a térbeli, az időbeli, a kauzális és a pszichológiai struktúra. Az említett rétegek felelősek a domének közötti kapcsolatok megteremtéséért is.

*Organizációs szabályok.* Önálló szerkezeti szintet alkotnak a rétegek viszonyát kialakító organizációs szabályok

is. A következő négy szabály a globális kognitív rendszer más alrendszerében is meghatározó szerepet tölt be: az egyes rétegek szükségszerű relációjának szabálya, a differencia, a kombinatorikus szerkezet, valamint az értékelés szabályai.<sup>21</sup>

A domének, a rétegek és az organizációs szabályok szerkezeti szintjei természetesen csak az elméleti nyelvhasználat fogalmi megkülönböztetései szerint különíthetők el. Önmagában véve ez persze még nem jelenti azt, hogy a 'domén', a 'réteg' vagy az 'organizációs szabály' narratológiai fogalma empirikus tartalom nélküli, üres konceptuális konstrukció lenne. Fodor korai elképzelésének tárgyalása során az előbbiekben már utaltunk rá, hogy a mentális nyelv racionalisztikus elképzelése mögött egy nyilvánvaló empirikus háttérfeltevés húzódott meg. E feltételezés akkor arra vonatkozott, hogy a grammatikai értelemben vett nyelv és a mentális nyelv reprezentációinak elméleti megkülönböztetését alá lehet támasztani a

---

<sup>21</sup> Az érthetőség kedvéért talán érdemes egy-egy jellemző regénybeli példát említeni az utóbbi három szabályra. *Differencia*: a narratív nézőpont az egyes karakterek közötti váltás esetén a karakterek szerepének megfelelően differenciálódhat (pl. az *Ulysses* [Joyce] 17., katekizmusra hasonlító, objektív nézőpontú fejezete után Molly szubjektív hangú zárómonológja). *Kombinatorikus szerkezet*: a narratív rétegek egyes elemei nagyobb egységet képezhetnek. A kombináció elsősorban az időbeli struktúrára jellemző (pl. *Az eltűnt idő nyomában* [Proust] bonyolult időbeli szekvenciális struktúrája). *Értékelés*: a veridikusság, a hasznosság vagy a tetszés szempontjából a domének és a rétegek egyaránt hordozhatnak ítéletet (pl. a háborús Magyarország közviszonyainak burkolt morális értékelése a *Cicero vándorévei*-ben [Szentkuthy]).

tapasztalati vizsgálatok hagyományos, empirikus módszereivel is. Lényegében véve hasonló helyzet érvényes most Talmy kerettételeire is. A szerkezeti szintekre tagolható narratíva fogalma valószínűleg csak egy masszív empirikus háttérfeltevés közvetítésével válik hatékonyan alkalmazható elméleti fogalomná.

Úgy tűnik, mintha könyvének bevezető fejezetében maga Talmy is erre az elengedhetetlen empirikus háttérfeltevésre utalna. A nyelv egyik szembetűnő használati sajátossága véleménye szerint abban áll, hogy a megértett mondatok a hallgatókban mindig tapasztalati komplexumokat – más szóval: kognitív reprezentációkat – aktiválnak. Ez azért figyelemre méltó megjegyzés, mert Talmy nem véletlenül említi ebben az összefüggésben a '*tapasztalati* komplexumokat'. Ha a mondatok formális/grammatikai és tartalmi/lexikai tulajdonságaik révén nem aktiválnának tapasztalati forrásokhoz köthető reprezentációkat a hallgatókban, a kognitív szemantika (és ezzel együtt a kognitív narratológia) egyik alappillére kerülne veszélybe. Mondataink igazságértéke e tapasztalati források híján egyszerűen meghatározhatatlanná válna. Mindez érvényes a tudományos nyelvhasználatra is: a tudományos nyelv terminusai és mondatai és a nyelven kívüli világ tárgyai között ugyanilyen stabil tapasztalati relációnak kell fennállnia. Tudományműszertani szempontból erre az empirikus háttérfeltevésre tehát mindenképpen szükség van.

Amennyiben van rá mód, e feltevést valamiképpen tapasztalati módszerekkel is igazolni kellene. Talmy láthatóan kitér e kísérleti és statisztikai eljárásokat is igénylő feladat megoldása elől, és érthető okokból megelégszik kerettételeinek heurisztikus kifejtésével. Munkája így is igen értékes hozzájárulás a reprezentáció és a megismerés kérdéseihez.

Külön kiemelendő témánk szempontjából, hogy Talmy expanzív megközelítésmódja alapján olyan képet alkothattunk a mentális reprezentációról, amely a komputációs elmélet kritikájának kiterjesztéseként is felfogható. A reprezentáció narratív fogalmát ugyanis a domének tapasztalati realitásából kiinduló, a rétegek prototipikus tulajdonságain átívelő és az organizációs szabályokig vezető kognitív műveletek sorozataként határozhatnánk meg. A narratíva összetett természetéből következik, hogy ebben a meghatározásban nem pusztán konceptuális-algoritmikus műveletpéldányok diszkrét sorozatáról van szó. Elegendő, ha csak a rétegek közé sorolt pszichológiai struktúrát említjük mint nem algoritmizálható eljárásokra épülő szerkezeti szintet. Mindezek alapján nem lehet kétséges, hogy Talmy elmélete támogatja #(3) kritikai állítását. A klasszikus komputációs elmélet ezek szerint valóban nem meríti ki mindazt, amit az emberi megismerésről értelmesen mondani lehet.

#### 4. A színlelés-elmélet

Ami a terminológia precizitását és az elemzés stratégiai részleteit illeti, a narratológia kognitív változata viszonylag kevés újdonságot hozott a fikcionális nyelvezet értelmezésében. Az expanzív megközelítésnek azonban két szűkebb értelemben vett lingvisztikai irányzata is létezik, az egyik a színlelés-elmélet, a másik a fikcionális operátorok teóriája. (Ez utóbbi teóriát az 5. szakaszban fogom tárgyalni.)

A fikció színlelés-elméletének alap gondolatát ma már klasszikusnak számító tanulmányában David Lewis (1978) vetette fel először. Lewis felfogásában a fiktív tárgyokról és eseményekről szóló történetmondás a szerepjátszás vagy



a színlelés tipikus jegyeit hordozza. Fikcionális kontextusokban a történetmondók Lewis szerint valójában nem referáló szándékkal használják beszédaktusaikban a tárgyak neveit, mondataikkal pedig nem fejeznek ki proposíciókat, mindössze úgy tesznek, *mintha* nyelvhasználatuk a faktuális nyelvhasználat konvencionális szabályait követné.

A színlelés-elmélet később Kendall Walton (1990) és Gregory Currie (2001, 2005) írásaiban az evolúcióelmélet és a kognitív pszichológia felismeréseit is felhasználva – túlnőve a '*mintha*-beszédaktus' Lewis által javasolt felfogásán – a mimézis egyetemes elméletévé bővült.<sup>22</sup> Walton eredetileg egy közkeletű megfigyelésre támaszkodva kötötte össze a színlelés és a fikcionális beszédmód kérdéseit az igazságérték meghatározásának problémáival:

Nem szokatlan, hogy aktuálisan mondunk valamit, és ezzel színlelve valami mást állítunk. A vacsoránál valaki megjegyzi, hogy képes lenne megenni akár egy orrszarvút is, amivel arra céloz, hogy nagyon éhes. Smith szarkasztikus hangvétellel megjegyzi,

---

<sup>22</sup> A színlelés-elmélet racionális viselkedést érintő vonatkozásairól újabban Shaun Nichols és Stephen Stich (2000, 2004) közölt érdekes tanulmányokat. Nichols és Stich felfogása szerint kognitív architektúráinkban a színlelés és az imagináció fikcióhoz köthető aktusai ugyanazt a reprezentációs kódot és ugyanazokat a műveleti szabályokat (következtetés, updating) használják, mint a verifikálható tartalmakat hordozó vélekedési aktusok. A különbség mindössze architektonikus: a vélekedés reprezentációi a *Belief Box*, a színlelés reprezentációi viszont a *Possible Belief Box* munkaterületén raktározódnak. Ezzel magyarázható, hogy a színlelés és a racionális cselekvés általános normái a cselekvési helyzetek többségében megegyeznek.

hogy 'John egy szuperhős', amivel azt akarja tudatni, hogy John hogyan vélekedik magáról.<sup>23</sup>

A waltoni idézet jól illusztrálja, hogy egyszerű kijelentő mondataink szó szerinti értelemben véve gyakran hamisak, vagy egyáltalán nem rendelkeznek proposíciós tartalommal, ám mégis alkalmasak arra, hogy a köznyelv megszokott kontextusaiban közvetett módon igaz állítást fejezzünk ki velük. A fikcionális és a köznyelvi beszédmód interakciója hasonló furcsaságokat produkál. A 'Sherlock Holmes nem létezik' mondattal például olyan hibrid kontextust hozunk létre, amely az értékelési körülmények egyidejű kettősségét feltételezi. A proposíció összetevőit egyszerre két különböző nézőpontból, a 'Sherlock Holmes' argumentum referensét a fikció összefüggésén belül, a 'nem létezik' predikátum referensét pedig a fikció összefüggésén kívül kellene értelmeznünk.

Walton útmutatásait követve Mark Crimmins (1998) e különös ellentmondás feloldására dolgozta ki a színleléselemélet szemantikai vázlatát. Crimmins álláspontja szerint a fikcionális nyelvezet értelmezésében a proposíciók kontextuális értékelése a kulcskérdés. Helyesen állapítja meg, hogy az igazságérték meghatározása szempontjából a 'Sherlock Holmes *F*' típusú mondatok két különböző osztályba (A, B) sorolhatóak.

(A) A színlelésen alapuló kontextusok jellegzetessége az, hogy bizonyos proposíciókat ideiglenesen, faktuális tartalmukra való tekintet nélkül igaznak tekintünk. A bűnügyi történet szövegét olvasva *fikcionálisan igaznak* fogadjuk

---

<sup>23</sup> Walton 1990: 394. Idézi Recanati 1998. Magyarul in: Szabó & Vecsey 2005: 75.

el, hogy létezik egy olyan hús-vér személy, akire a 'Sherlock Holmes' tulajdonnév használatával referálni tudunk. Amikor a 'Sherlock Holmes egy székbe tessékelt különös látogatóját' vagy a 'Sherlock Holmes türelmetlen mozdulattal ütött a térdére'<sup>24</sup> mondatokat megértjük, jóhiszeműen azt feltételezzük, hogy a fiktív/faktív különbségnek a történetmondás szempontjából nincsen szemantikai következménye. 'Sherlock Holmes' tulajdonnevet viselő személy azonban nem létezik. Így a színlelésen alapuló kontextusokban a 'Sherlock Holmes *F*' típusú mondatok nem fejezhetnek ki proposíciókat sem. *Fikcionálisan azonban igaz*, hogy 'Sherlock Holmes' és '*F*' összetevőkből álló proposíciók léteznek. A színlelés kontextusának egyedi körülményeitől függ, hogy mely proposíciók tartozhatnak ebbe az osztályba.

(B) A történetmondás által generált proposíciókat azonban nem csak a színlelés kontextusának egyedi körülményei teszik fikcionálisan igazzá. Crimmins ismét helyesen hangsúlyozza, hogy az (A) osztály proposícióinak fikcionálisan igaz voltához a metafikcionális kontextusok is konstitutív módon hozzájárulnak. Ahhoz, hogy (A) osztály proposíciói (fikcionálisan) létezhesse, bizonyos értelemben a fikción kívüli világ tényeire is „szükség van”. A fikció létét meghatározó nem-fikcionális tényekről a 'Sherlock Holmes nem létezik' vagy a 'Sherlock Holmes alakja egyedülálló a bűnügyi regényirodalom történetében' típusú metafikcionális állítások tudósítanak. Ezeknél az állításoknál fenntartjuk magunknak a jogot, hogy a fiktív/faktív különbség szerepet játsszon a mondatainkkal kifejezett proposíciók igazságértékének megítélésében.

<sup>24</sup> Doyle 1980: 1. és 3. fejezet.

A kérdés természetesen az, hogy hogyan boldogulnak a metafikcionális állítások a fiktív/faktív megkülönböztetéssel. Vegyük szemügyre a 'Sherlock Holmes nem létezik' mondat típus példányait. Kimondva e mondatot Crimmins szerint először is színlelve elfogadjuk, hogy a 'Sherlock Holmes' fikcionális tulajdonnévvel képesek vagyunk *valamire* referálni. Színlelésünknek viszont – némileg paradox módon – éppen az az értelme és feladata, hogy valamilyen módon elkerüljük a referáló használati módot, hiszen a kimondott mondat csak abban az esetben lehet faktuálisan igaz, ha a 'Sherlock Holmes' tulajdonnév színlelt használati módja valójában nem referáló használati mód.

Világosabban láthatjuk a fiktív/faktív megkülönböztetés lényegét ebben az esetben, ha arra gondolunk, hogy a színlelés kontextusában elvileg bármely tulajdonnév lehet (fikcionális értelemben) referáló név. Némely tulajdonnév referense viszont nem rendelkezik egy lényeges tulajdonsággal, nevezetesen a 'reális létezés' tulajdonságával. Ez igaz a 'Sherlock Holmes' név referensére is. A 'Sherlock Holmes' tulajdonnév referense színlelt referensként adott számunkra, de ez a referens a 'reális létezés' megkülönböztető tulajdonságával nem rendelkezik. A fiktív/faktív szemantikai megkülönböztetés a 'Sherlock Holmes nem létezik' típusú metafikcionális állításoknál tehát csak abban az esetben nyeri el értelmét, ha a referensek megkülönböztető tulajdonságainak individuális eloszlását is figyelembe vesszük. Ez azt jelenti, hogy egy fikcionális kontextusban előforduló tulajdonnév akkor lehet referáló név metafikcionális kontextusokban is, ha referensére eredeti fikcionális kontextusában is jellemző a 'reális létezés' megkülönböztető tulajdonsága. A pusztán fikcionálisan adott tulajdonnevek referensei viszont nem léteznek, legalábbis

a létezés reális világra vonatkozó extenzionális értelmében. Megfogalmazhatjuk ezt a belátást modális kifejezésekkel is: a színlelésnek nem gondolható el koherens módon olyan kontextusa, amely például fikcionálisan igazzá tenné, hogy egy adott *lehetséges* világban Sherlock Holmes *aktuálisan* (nem fikcionálisan) létezik. Crimmins szerint éppen ezért tudunk igaz proposíciót kifejezni a 'Sherlock Holmes nem létezik' mondat típus kimondott példányaival.<sup>25</sup>

Az imént bemutatott gondolatsor egyik meglepő következménye szerint szükségszerű, hogy Sherlock Holmes egyetlen koherensen elgondolható lehetséges világban sem létezik *aktuálisan*. A névelmélet összefüggéseire lefordítva Sherlock Holmes szükségszerű nem-létezése pedig egyenértékű azzal a tétellel, hogy a 'Sherlock Holmes' tulajdonnév szükségszerűen fikcionális tulajdonnév. A kortárs metafizika egyes irányzatai bizonyára vitatnák, hogy Sherlock Holmes nem-létezése a lehetséges világok logikai terében szükségszerű modális ténynek tekinthető. Ugyanígy, a névelmélet kutatói között sem lehetne túlzottan nagy népszerűséget szerezni a szükségszerűen fikcionális nevek tézisével. Elméleti elköteleződésre való tekintet nélkül ma a névelmélet szinte minden képviselője egyetért abban, hogy a nevek és a nevek viselői között merőben kontingens viszony áll fenn. Crimmins színlelés-elméletről alkotott szemantikai felfogása e kétségek ellenére is jól használható támpontot ad a fikcionális nyelvezet értelmezéséhez.

---

<sup>25</sup> Megjegyzendő, hogy a fikcionális neveket tartalmazó negatív egzisztenciális állítások értelmezése önálló szakterületté vált az utóbbi három évtizedben. A téma áttekintéséhez lásd többek között: Recanati 1998, Kroon 2004, Sainsbury 2005.

## 5. Léteznek-e monstrumok?

A fikcionális operátorok teóriája a színlelés-elmélettel azonos időben keletkezett. Már említett klasszikus írásában David Lewis (1978) dolgozta ki ezt az elméleti álláspontot is. Nem meglepő tehát, hogy számos közös vonása van e két elméletnek. Az operátor teória sarokpontjait az alábbi vázlatos formában lehetne összefoglalni.<sup>26</sup>

Tegyük fel, hogy létezik egy '*fikcionális kontextusban*' (a továbbiakban: FK) mondatoperátor. Egy narratív szövegben tetszőleges tárgyakat vonhatunk be az egzisztenciális kvantifikáció hatókörébe, ha maga az egzisztenciális kvantifikáció az FK operátor tágabb hatókörébe esik. FK hatókörén belül logikai és modális ellentmondások előidézése nélkül állíthatjuk példának okáért, hogy 'Sherlock Holmes  $F$ ', hiszen ekkor nem állítunk egyebet, minthogy a fikció kontextusában létezik legalább egy  $x$ , mely  $x$  azonos Sherlock Holmes-szal, és Holmes-ra igaz az ' $F$ -nek-lenni' tulajdonság.

Az FK operátor természetesen nem jelenik meg, és nem is kell, hogy explicit módon megjelenjen a fikció szövegében. Közös kulturális háttértudása révén a fikció szerzője és olvasója ugyanis egyaránt tisztában van azzal, hogy a narratív történetmondás a köznap nyelvhasználat kontextusaitól eltérő tulajdonságú kontextusokat hoz létre. Az FK operátor Lewis és mások szerint implicit módon azonban jelen van minden narratívában szereplő mondat logikai formájában. Lényegében véve Gregory Currie (1990) is hasonlóan vélekedik, amikor azt állítja, hogy 'Az  $\Phi$  fikcióban  $S$ ' mondat példányai akkor és csak akkor igazak egy

---

<sup>26</sup> Vö. Ludlow 2006: 6.

kellőképpen tájékozott olvasó számára, ha ésszerű arra következtetnie, hogy  $\Phi$  szerzője azt hiszi/gondolja/állítja, hogy S. Az olvasót nyilvánvalóan csak az 'S' mondat érdekli, hiszen a történetmondásban közvetlenül nem találkozunk 'Az  $\Phi$  fikcióban' operátorral. Mivel jelenléte nem mutatható ki a narratíva mondatainak felszíni szerkezetében, 'Az  $\Phi$  fikcióban' operátor működése rejtett marad, a mondatok logikai formájában való jelenlétét pedig csak az analogikus következtetés kifinomult eszközeivel mutathatjuk ki.

A fikcionális nyelvezet és ezáltal a narratológia újabb változatainak értelmezésében is komoly tétje van annak a kérdésnek, hogy igazolható-e az FK, vagy az FK-hoz hasonló szerepet játszó operátorok léteire vonatkozó feltevés. Számos elágazása ismeretes e kérdésnek, a jelenlegi összefüggésben azonban elegendő, ha mindössze a témakör legalapvetőbb lingvisztikai-logikai vonatkozását vesszük röviden szemügyre.

*Demonstratives* (1989) címmel megjelent nagy hatású munkájában David Kaplan az indexikus kifejezések formális elméletének megalapozására tett kísérletet. Kaplan nézetei szerint az indexikusok – 'én', 'ma', 'itt', 'most', 'aktuális' stb. – közvetlenül referáló, szinguláris kifejezések. Ez azt jelenti, hogy egy indexikus, például az 'én' egyes szám első személyű személyes névmás, használatának kontextusában fogalmi közvetítések nélkül, direkt módon választja ki referensét. Más referáló kifejezésekkel összevetve az indexikusok hiányos szavaknak számítanak, hiszen lexikailag definiált, konstans referens nem tartozik hozzájuk. Az 'én' referense esetről esetre változik, mégpedig aszerint, hogy éppen ki a nyelvhasználat aktuális kontextusában a beszélő. Jelentése (karaktere) is erre a szűk információs tartalomra korlátozódik: 'én' = az a személy, aki beszél (vagy

ír). Kaplan szerint a használat kontextusának az a szerepe, hogy a jelentés lexikai hiányosságát kiegészítve rögzítse az indexikusok referenseit.

Az indexikusok elmélete azért lehet érdekes a fikcionális operátorok szempontjából, mert Kaplan egy jól megalapozott érvet dolgozott ki a jelentésmódosító mondatoperátorokkal szemben. Az érv egy példával mutatható be a legegyszerűbben. Az 'Én most fáradt vagyok' mondat akkor igaz, ha az a személy, aki beszél (V. Z.) a nyelvhasználat aktuális időpillanatában (2006. 08. 03. 17 óra 32 perc) fáradt. Tegyük egy próbát, és módosítsuk egy operátorral indexikusokat tartalmazó eredeti mondatunkat. Legyen ez az operátor a '*Bizonyos kontextusban igaz, hogy*'. Kaplan szerint a '*Bizonyos kontextusban igaz, hogy én most fáradt vagyok*' mondat a jelenlegi kontextusban – melynek időpillanata 2006. 08. 03. 17 óra 33 perc – akkor fejezhet ki igaz proposíciót, ha egy bizonyos beszélő a nyelvhasználat egy adott időpillanatában fáradt. Ez a feltétel azonban nyilvánvalóan ellentmond az 'én' és a 'most' közvetlenül referáló természetének. Az 'én' személyes névmás az én (V. Z.) használatomban nem referálhat egy tetszőleges kontextus tetszőleges beszélőjére, hiszen én (V. Z.) csak saját, egocentrikus kontextusaimban beszélhetek, de a jelenlegi kontextus időpillanatában a 'most' sem referálhat egy tetszőleges kontextus időpillanatára. Látható, hogy az 'én' és a 'most' indexikusok karaktere ellenáll a mondatoperátor jelentésváltozást kezdeményező erejének. A közvetlen referálás képességén kívül ennek az az oka, hogy az indexikusok hatóköre tágabb, mint a mondatoperátorok hatóköre. A '*Bizonyos kontextusban igaz, hogy*' mondatoperátor hatókörébe vont indexikusok ezek szerint explicit jelentésbeli konfliktust idéznek elő. Az ilyen típusú mondatoperátorokat nevezi Kaplan monstrumoknak. Kaplan



meggyőződése szerint a természetes nyelvekben nem léteznek, és nem is létezhetnek jelentésmódosító monstrumok.

Könnyű észrevenni, hogy FK alig különbözik a kaplani monstrumoktól. Láthattuk, hogy Lewis és Currie feltételezése szerint az FK mondatoperátor tágabb hatókörű a narratív szövegekben, mint az egzisztenciális kvantifikáció. Ebből egyebek mellett az következik, hogy (i) FK megváltoztathatja a hatókörébe tartozó mondatok eredeti kontextusát, és (ii) az egzisztenciális kvantifikáció módosítása révén megváltoztathatja a hatókörébe tartozó mondatok igazságértékét. Vajon megegyezik-e a köznyelvi 'N F', és a rejtett fikcionális operátort tartalmazó '[FK] N F' mondatok igazságértéke? Nem szükségképpen, hiszen FK-nak éppen az a szerepe, hogy olyan fikcionális kontextust hozzon létre, amelyben bármely tárgyról, akár a reális létezés tulajdonságával nem rendelkező tárgyakról is szabadon beszélhetünk. Ha az 'N' tulajdonnév olyan tárgyra referál, amely a reális világban nem létezik, akkor a két mondat igazságértéke eltérhet. Ez persze csak azért lehetséges, mert FK első lépésben az 'N' tulajdonnév karakterén fejt ki hatását. Itt viszont egy alapvető elméleti nehézség keletkezik: ha elfogadjuk, hogy az indexikusok és a tulajdonnevek jelentésszerkezete hasonló elemekből (karakter/referens) épül fel, és FK valóban képes arra, hogy a kontextus elmozdításával egy közvetlenül referáló 'N' tulajdonnév karakterét módosítsa, akkor a kaplani eszmefuttatás alapján FK monstrum, és nem lehet a természetes nyelv része.<sup>27</sup> Bár a kérdés formális-technikai részleteit nem érintettük, ez mindenkép-

---

<sup>27</sup> A karakter/referens megkülönböztetés lehetőségét a tulajdonnevek esetében Kaplan még elvetette, de a téma későbbi irodalmában sokan úgy látták, hogy a nevek kettős jelentésszerkezetére

pen komoly ellenvetésnek tűnik a fikcionális operátorok teóriájával szemben.

## 6. Záró megjegyzés

A kognitív narratológia jelenlegi tudományos státuszát nehéz lenne egyértelműen meghatározni. Vázlatos áttekintésünkől az mindenesetre kiderült, hogy a klasszikus komputációs elmélet nem merítette ki a reprezentáció és a megismerés összes vonatkozását. Vitathatatlan, hogy a kognitív tudomány és a narratológia utóbbi években tapasztalható közeledése új, izgalmas lehetőségeket nyitott a gondolkodás és a fikcionalitás elméleti kérdéseinek tanulmányozásában. Ugyanakkor azt is láttuk, hogy a kognitív narratológia rendszeres kifejtése egyelőre még az alapfogalmak tisztázatlanságából fakadó belső feszültségekbe ütközik. A jövő kérdése – talán már a közeli jövő kérdése –, hogy ezeket a feszültségeket hogyan tudjuk feloldani.

## Hivatkozott irodalom

- AYDEDE, Murat (1998): Fodor on Concepts and Frege Puzzles. *Pacific Philosophical Quarterly* 79: 289–294.
- BOBROW, Daniel G. & COLLINS, Allan (1975) (eds.): *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*. New York: Academic Press.
- BONOMI, Andrea (1999): Fictional Contexts. *Selected Papers from the Second Conference on Modeling and Using Contexts, CSLI Publications, Stanford*.

---

vonatkozó feltételezés az indexikusok kaplani elméletétől függetlenül is alátámasztható. Lásd például: Voltolini 1995.

- CHURCHLAND, Paul M. (1981): Eliminative Materialism and the Propositional Attitudes. *Journal of Philosophy* 78: 67–90.
- CORAZZA, Eros & WHITSEY, Mark (2003): Indexicals, Fictions, and Ficta. *Dialectica* 57: 121–136.
- CRIMMINS, Mark (1998): Hesperus and Phosphorus: Sense, Pretense, and Reference. *The Philosophical Review* 107: 1–47.
- CURRIE, Gregory (1990): *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001): Imagination and Make-Believe. In: Gaut, Berys N. & Lopes, Dominic (szerk.): *The Routledge Companion to Aesthetics*. London/New York: Routledge. 253–262.
- (2005): *Arts and Minds*. Oxford: Oxford University Press.
- & JUREIDINI, Jon (2004): Narrative and Coherence. *Mind & Language* 19: 409–427.
- DOLEŽEL, Lubomir (1998): *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- DOYLE, Conan Arthur (1980): *A sátán kutyája*. Budapest: Móra.
- DRETSKE, Fred (1981): *Knowledge and the Flow of Information*. Cambridge: MIT Press.
- FODOR, Jerry A. (1975): *The Language of Thought*. Cambridge/MA: Harvard University Press.
- (1994): *The Elm and the Expert*. Cambridge: MIT Press.
- (1998): *Concepts. Where Cognitive Science Went Wrong*. Oxford: Clarendon Press.
- (2000): *The Mind Doesn't Work That Way*. Cambridge: MIT Press.

- (2003): *Hume Variations*. Oxford: Clarendon Press.
- FLUDERNIK, Monika (1996): *Towards a „Natural” Narratology*. London: Routledge.
- HAMEROFF, Stuart & PENROSE, Roger (1996): Conscious Events as Orchestrated Space-Time Selections. *Journal of Consciousness Studies* 3: 36–53.
- HARMAN, Gilbert (1987): (Non-Solipsistic) Conceptual Role Semantics. In: Lepore, Ernest (ed.): *New Directions in Semantics*. London: Academic Press 55–81.
- HORST, Steven W. (1996): *Symbols, Computation and Intentionality*. Berkeley: University of California Press
- JAHN, Manfred (1997): Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today* 18: 441–68.
- KAPLAN, David (1989): Demonstratives. In: Almog, Joseph & Perry, John & Wettstein, Howard (eds.): *Themes from Kaplan*. Oxford: Oxford University Press 481–563.
- KROON, Frederick (2004): Descriptivism, Pretense, and the Frege-Russell Problems. *The Philosophical Review* 113: 1–30.
- LAWLOR, Krista (2005): Enough is Enough: Pretense and Invariance in the Semantics of „Knows that”. *Philosophical Perspectives* 19: 211–236.
- LEWIS, David (1978): Truth in Fiction. *American Philosophical Quarterly* 15: 37–46.
- LONGUET-HIGGINS & HUGH, Christopher (1973): Comments on the Lighthill Report and the Sutherland Reply. *Artificial Intelligence – A Paper Symposium*. London: Science Research Council.
- LUDLOW, Peter (2006): From Sherlock and Buffy to Klingon and Norrathian Platinum Pieces: Pretense,

- Contextualism, and the Myth of Fiction. *Nous . Philosophical Issues: Annual Supplement*.
- NICHOLS, Shaun (2004): Imagining and Believing: The Promise of a Single Code. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62: 129–139.
- & STICH, Stephen (2000): A Cognitive Theory of Pretense. *Cognition* 74: 115–147.
- NISBETT, Richard & WILSON, Timothy D. (1977) (eds.): Telling More Than We Can Know: Verbal Reports on Mental Processes. *The Psychological Review* 84: 321–359.
- OORT, Richard Van (2003): Cognitive Science and the Problem of Representation. *Poetics Today* 24: 237–295.
- PEACOCKE, Christopher (1992): *A Study of Concepts*. Cambridge: MIT Press.
- PENROSE, Roger (1996): Beyond the Doubting of a Shadow. *PSYCHE* 23: 2–23.
- PITT, David (2001): Alter Egos and Their Names. *The Journal of Philosophy* 98: 531–552.
- PLÉH Csaba (1998): *Bevezetés a megismeréstudományba*. Budapest: Typotext.
- QUINE, Willard Van (1995): *From Stimulus to Science*. Cambridge: Harvard University Press
- RECANATI, Francois (1998): Talk about Fiction. *Lingua e Stile* 33: 547–560.
- RYAN, Marie-Laure (1998): The Text as World Versus the Text as Game: Possible World Semantics and Narrative Theory. *Journal of Literary Semantics* 27: 137–163.
- (2005): Narrative. In: Herman, David & Jahn, Manfred & Ryan, Marie-Laure (szerk.): *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge.

- SAINSBURY, Richard Mark (2005): *Reference Without Referents*. Oxford: Clarendon Press.
- SZABÓ Erzsébet & Vecsey Zoltán (2003) (szerk.): *Ki volt Sherlock Holmes? Tanulmányok a nevek szemantikájáról*. Szeged: Klebersberg Egyetemi Könyvkiadó.
- TALMY, Leonard (2000): *Toward a Cognitive Semantics*. Cambridge, MA: MIT Press.
- TURNER, Mark (1996): *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press.
- VECSEY Zoltán (2003): Komputációs pszichológia – jó hírek, rossz hírek. *Pszichológia* 1: 157–168.
- VOLTOLINI, Alberto (1995): Indexinames. In: Hill, James & Kotátko, Petr (eds.): *Karlovy Vary Studies in Reference and Meaning*. Prague: Filosofia 258–285.
- (2003): How Fictional Works are Related to Fictional Entities. *Dialectica* 57: 225–238.
- WALTON, Kendall (1990): *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge: Harvard University Press.
- WORTH, Sarah (2005): Narrative Knowledge: Knowing through Storytelling. *MIT4: The Work of Stories, Fourth Media in Transition Conference*. web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/worth.pdf (lehívás időpontja: 2008. január 10.)

### Tájékoztató irodalom

- BANFIELD, Ann (1982), *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge/Kegan Paul.
- BREWER, William F. (1985): The Story Schema: niversal and Culture-Specific Properties. In: OLSON, David R. & TORRANCE, Nancy & HILDYARD, Angela (eds.):

- Literacy, Language and Learning*. Cambridge: Cambridge University Press 167–194.
- BRUNER, Jerome S. (1986): *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- DUCHAN, Judith F. & BRUDER, Gail A. & E. HEWITT, Lynne (1995) (eds.): *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- GRAESSER, Arthur C. & SINGER, Murray & TRABASSO, Tom (1994): Constructing Inferences During Narrative Text Comprehension. *Psychological Review* 101: 371–395.
- HERMAN, David (2000): Narratology as a Cognitive Science. *Image & Narrative* 1: (oldalszám nélkül).
- (2003) (ed.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: Center for the Study of Language and Information.
- (2007): Storytelling and the Sciences of Mind: Cognitive Narratology, Discursive Psychology, and Narratives in Face-to-Face Interaction. *Narrative* 15:3. 306–34.
- HOGAN, Patrick C. (2006): Continuity and Change in Narrative Study: Observations on Componential and Functional Analysis. *Narrative Inquiry* 16:1. 66–74.
- HUBER, Martin & WINKO, Simone (2009) (Hgg.): *Literatur und Kognition. Bestandaufnahmen und Perspektiven eines Arbeitsfeldes*. Paderborn: mentis (= Poetogenesis 6.)
- KREUZ, Roger J. & MACNEALY, Mary Sue (1996) (eds.): *Three Obstacles in Empirical Research on Aesthetic and Literary Comprehension*. Norwood, NJ: Ablex.
- NEUMANN, Michael (2009): Universalien des Erzählens. Literaturwissenschaft und Anthropologie. In: Huber, M. & Winko, S. (2009) (Hgg.): *Literatur und Kogni-*

EGY-24

(A.j.) SZTE BTK  
Germán Fil. Int.  
Dr. János Erőss

Vecsey Zoltán

XA 115418

tion. Paderborn: mentis. 235–253. (= Poetogenesis 6.)

PEER, Willie van (2007): Towards a New Narratology: An Extended Review of Psychonarratology. *Language and Literature: Journal of the Poetics and Linguistics Association* 16: 2. 214–24.

SCHANK, Roger C. (1990): Tell Me a Story: A New Look at Real and Artificial Memory. New York: Praeger.

SCHANK, Roger C. & RIESBECK, Christopher K. (1981): *Inside Computer Understanding: Five Programs Plus Miniatures*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

SCHEFFEL, Michael & MARTÍNEZ, Matias (1999): Kognitionspsychologie (scripts und Affektlenkung). In: Uölk: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck. 149–153.

STOCKWELL, Peter (2002): *Cognitive Poetics. An Introduction*. London: Routledge.

THORNDYKE, Perry (1977): Cognitive Structures in Comprehension and Memory of Narrative Discourse. *Cognitive Psychology* 9: 77–110.

WINNER, Ellen (1982): *Invented Worlds: The Psychology of the Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

ZERWECK, Bruno (2002): Der cognitive turn in der Erzähltheorie: Kognitive und natürliche Narratologie. In: Nünning, Ansgar & Nünning, Vera (Hgg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 219–242.

ZUNSHINE, Lisa (2006): *Why we Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbia: Columbia University Press.









[www.grimm.hu](http://www.grimm.hu)

**ISBN 978 963 9954 26 7**

